INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

CINEMA E AUDIOVISUAL

A ÁRVORE EM MALICK E WENDERS:
UMA ANÁLISE FIGURATIVA E SIMBÓLICA

ELIAN EMANUEL COUTINHO ROEHRS

Foz do Iguaçu
2025

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

CINEMA E AUDIOVISUAL

A ÁRVORE EM MALICK E WENDERS:
UMA ANÁLISE FIGURATIVA E SIMBÓLICA

ELIAN EMANUEL COUTINHO ROEHRS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepulveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu
2025

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

ELIAN EMANUEL COUTINHO ROEHRS

A ÁRVORE EM MALICK E WENDERS:
UMA ANÁLISE FIGURATIVA E SIMBÓLICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

_____
Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepulveda Almendra Filho
UNILA

_____
Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

_____
Prof. Dr. Bruno Lopez Petzoldt
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus, autor e fonte de todo o conhecimento, pela minha vida e por todas as pessoas que me auxiliaram nessa jornada;

À Virgem Maria, Sede da Sabedoria, por me fazer enxergar que a verdade jamais está afastada do amor e da união fraterna;

A Dinaldo, meu professor orientador, pela bondade em aceitar meu convite, pela paciência e compreensão durante toda a orientação neste trabalho e por ser, antes de todos os títulos e formalidades, um amigo;

Aos professores da banca pela disponibilidade, pela atenção e pelas orientações dadas ao longo do processo;

À minha família pelo apoio incondicional e por acreditarem em mim;

Aos meus amigos por me encorajarem ao estudo do cinema;

A Terrence Malick e a Wim Wenders, cujas obras mudaram minha vida e inspiraram este trabalho.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

“O vento é o mesmo, mas sua resposta é diferente em cada folha. Somente a árvore seca fica imóvel entre borboletas e pássaros.”
Cecília Meireles

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

RESUMO

O presente trabalho analisa a árvore enquanto motivo visual nos filmes *A Árvore da Vida* (Terrence Malick, 2011) e *Dias Perfeitos* (Wim Wenders, 2023). Adota-se a análise fílmica comparada a fim de descrever como o motivo é configurado formalmente (composição, luz, enquadramento e recorrência) e interpretar seus sentidos, funções e potencialidades na construção de narrativas, atmosferas e experiências do espectador. O corpus é composto pelos dois longas-metragens, examinados através de planos selecionados, com ênfase em recorrências simbólicas, variações contextuais e estados contemplativos. Como contribuição, o estudo elucida convergências e diferenças no emprego da árvore como signo visual e propõe um quadro comparativo que relaciona escolhas estéticas a efeitos de sentido nas obras analisadas.

Palavras-chave: Motivo visual; cinema comparado; análise figurativa; Terrence Malick; Wim Wenders.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

ABSTRACT

This study examines the visual motif of the tree in *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) and *Perfect Days* (Wim Wenders, 2023). It adopts a comparative film analysis to describe how the motif is formally configured (composition, lighting, framing, and recurrence) and to interpret its meanings, functions, and potentials in shaping narrative, atmosphere, and viewer experience. The corpus comprises both feature films, analyzed through selected shots and sequences, with emphasis on symbolic recurrences, contextual variations and contemplative states. As a contribution, the study elucidates convergences and divergences in the use of the tree as a visual sign and proposes a comparative framework linking aesthetic choices to effects of meaning in the works examined.

Key words: Visual motif; comparative cinema; figurative analysis; Terrence Malick; Wim Wenders.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **9**

2. UMA POÉTICA DA ÁRVORE **12**

2.1. A árvore como motivo visual e figura de pensamento 12

2.2. A árvore a serviço da arte do relato e da plasticidade fílmica 14

3. ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A ÁRVORE NA TRADIÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA **17**

3.1. A árvore e seus horizontes de significados 19

3.2. A árvore nas artes 21

4. A ÁRVORE COMO MOTIVO DE CONTEMPLAÇÃO EM *A ÁRVORE DA VIDA* E *DIAS PERFEITOS* **24**

4.1. Figura materna e acolhimento 24

4.2. Elo entre passado e presente 25

4.3. Dinâmica entre Natureza e Graça 26

4.4. Ativação da atenção 28

4.5. Prática contemplativa e religiosa 29

4.6. Integração luz-sombra 32

4.7. Relação familiar e conciliação 34

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **36**

6. BIBLIOGRAFIA **38**

7. FILMOGRAFIA **39**

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

1. INTRODUÇÃO

A árvore é facilmente notada como um elemento frequente nas filmografias de diversos diretores, por exemplo, Terrence Malick e Wim Wenders. Como afirmam (BALLÓ e BERGALA, 2016), os motivos visuais migram de um filme a outro, de um diretor ao outro, circulando pelos mais diferentes períodos históricos do cinema:

> Certos motivos visuais são recorrentes ao longo da história do cinema, independentemente das escolhas pessoais dos cineastas, pois carregam consigo grande potencial cenográfico e narrativo. O cinema, de fato, é uma arte visual, portanto plástica e contemplativa, mas é, ao mesmo tempo, uma arte de contar histórias. Certos motivos cinematográficos, frequentemente locações cenográficas, possuem grande capacidade de "contar". Geram situações cênicas e, ao mesmo tempo, oferecem grandes possibilidades para roteiros técnicos, pontos de vista e filmagens. (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 15)

Desde suas origens, o ser humano tem se aproveitado da capacidade simbólica da árvore, estando presente tanto nas expressões artísticas quanto nas cosmovisões de diferentes povos, culturas e religiões.

Sendo considerado uma forma de expressão artística, pode-se notar que o cinema atua como agente de uma continuidade dessa tendência de se utilizar os símbolos e seus mais diversos significados, agora com novas abordagens e possibilidades. No entanto, apesar do espírito de novidade e do convite à experimentação, a figuração da árvore tem encontrado muitas semelhanças imagéticas entre diretores de diferentes épocas e lugares e gerado até mesmo um movimento de retorno a uma cosmovisão alinhada a culturas mais tradicionais.

O presente estudo abordará principalmente, mas não exclusivamente, os filmes *A Árvore da Vida* (Terrence Malick, 2011) e *Dias Perfeitos* (Wim Wenders, 2023):

A Árvore da Vida conta a história de uma família nos Estados Unidos dos anos 60, os O'Brien (Brad Pitt e Jessica Chastain). Eles têm três filhos, que são criados com grande rigidez pelo pai. O mais velho deles, Jack (Sean Penn), mostra-se em diversas vezes conflituoso com o pai, vendo nele grande parte de seus próprios defeitos. A morte de seu irmão é um fator que fez crescer nele um grande sentimento de culpa. Elementos do passado, do presente e do futuro o fazem buscar a reconciliação com o pai. A montagem do filme associa o cotidiano da infância a passagens de escala cósmica (origem do universo, formação da vida), como se a história íntima estivesse inscrita num arco temporal maior.

Dias Perfeitos acompanha a história de Hirayama (Koji Yakusho), um homem de

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

meia idade que vive sua vida de forma modesta e reflexiva limpando banheiros em Tóquio. Apesar de uma aparente rotina simples e de uma postura sempre muito tranquila, Hirayama vai se mostrando muito mais alguém que busca ignorar certas questões pessoais do que alguém que propriamente não se afeta com elas, como questões familiares ou sentimentos não correspondidos. Aos poucos, ele vai percebendo que o que torna seus dias perfeitos não é a ausência de dilemas, mas a capacidade de enxergar beleza não só nas coisas simples do cotidiano, mas também nas imperfeições.

O filme de Malick foi escolhido pois nessa obra ele dá prioridade completa a um motivo visual já muito presente em sua filmografia, como por exemplo em *Além da Linha Vermelha* (1998), *O Novo Mundo* (2005) e *De Canção em Canção* (2017). Já o filme de Wenders foi escolhido justamente pela obra ser distinta do resto de sua filmografia. Além disso, por não possuírem uma explicação tão clara do espaço considerável que ocupam nos longas, as árvores nesses filmes convidam o espectador a uma abordagem poética singular e a uma interpretação mais contemplativa desse motivo visual. Apesar disso, ambas as obras permitem estudar minuciosamente o poder figurativo da árvore, justamente por se aproximarem e se distanciarem em suas formas de apresentar nos quadros. Outrossim, tanto o filme de Malick quanto o de Wenders podem ser interpretados não só a partir da história do cinema e de outros filmes que recorrem ao motivo visual da árvore, mas também às diversas tradições culturais e religiosas que mobilizam a simbólica da árvore para tratar da existência humana. A árvore é um símbolo imemorial permanentemente atualizado pelo cinema.

O presente artigo trabalhará com uma abordagem metodológica baseada nos moldes do método comparado de Mariana Souto, ou seja, fazendo coleções de diferentes fotogramas dos referidos filmes e buscando, através da semelhança imagética entre os quadros, aproximações e distanciamentos entre obras aparentemente distintas. Portanto, o modo de operação do atual estudo seguirá a lógica de "agrupar aqueles (filmes) já familiares e que tiveram peso na percepção dessa hipótese (a representação da árvore), assim como pesquisar outros ainda desconhecidos e que aos primeiros se possam somar." (SOUTO, 2016, p. 17) Dessa forma, evidenciar-se-á as inspirações de ambos os diretores para representar as árvores em suas obras e como as escolhas criativas e imagéticas acabam assumindo uma função narrativa nos filmes, reforçando certos elementos do enredo e permitindo análises figurativas profundas.

A discussão inicia-se no capítulo reservado à poética da árvore, começando com "A árvore como motivo visual e figura de pensamento", onde será abordado o conceito de motivo visual, apresentando as bases para a dupla ênfase do trabalho (arte do relato e plasticidade fílmica) e discutindo como escolhas de composição, luz, cor e montagem participam da

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

construção de sentido. Também se justifica a opção metodológica comparativa, indicando por que a abordagem por motivos é adequada aos filmes escolhidos, e apresenta um quadro de critérios para seleção dos excertos (recorrência, função narrativa e proximidade formal).

A partir da metodologia comparatista torna-se possível observar quais elementos necessariamente convergem e divergem na filmografia de Malick (de um modo mais geral) e de Wenders (mais particularmente) através da análise e comparação de quadros específicos no capítulo intitulado "A árvore a serviço da arte do relato e da plasticidade fílmica".

Estabelecida a base teórica que busca compreender a figura da árvore e de que forma ela atua no homem, pode-se avançar para o estudo das aplicações e dos significados da árvore em diversos povos e culturas e quais elementos mais se destacam, tanto nas representações artísticas quanto religiosas. Para isso, será necessário buscar apoio tanto na questão simbólica quanto em dicionários de símbolos, como os de (CHEVALIER, 2015), (FERREIRA, 2013) e (RIBEIRO, 2010).

Finalmente, o último capítulo, "A árvore como motivo de contemplação em *A Árvore da Vida* e *Dias Perfeitos*", realiza uma análise comparada em três momentos distintos. Primeiro, apresenta-se as sequências e os planos selecionados e os critérios de inclusão. Em seguida, analisa-se o material escolhido amparando-se nos critérios definidos nos capítulos anteriores, tanto pela discussão teórica quando pelo mapeamento de certas tradições: proximidade formal, certos efeitos, sentidos e funções que a árvore pode acionar e o contraste entre as obras, destacando convergências e divergências de procedimento. Por fim, apresentam-se os produtos frutos da comparação: os sentidos e os efeitos derivados da forma, a frequência e a distribuição do motivo ao longo dos filmes e as interpretações possíveis.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

2. UMA POÉTICA DA ÁRVORE

2.1. A árvore como motivo visual e figura de pensamento

A palavra "motivo" vem etimologicamente do verbo latino *movere*, que significa “mover”. Significa “ter a propriedade de mover, produzir movimento”. (BALLÓ e BERGALA, 2016) A palavra “motivo”, na pintura, é marcada pelo momento da história dessa arte em que os pintores começaram a deixar seus ateliês e pintar “a partir do motivo”:

> “Nesse sentido, o motivo é um fragmento do mundo que o pintor escolheu e diante do qual montou seu cavalete. Mas, na escolha desse fragmento da realidade, também entram em jogo as ferramentas criativas específicas do artista e seus tropismos mais pessoais.” (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 11)

Portanto, o motivo possui natureza tripla: a realidade própria do objeto, sua possibilidade enquanto tratamento cinematográfico e a intimidade do autor. Em outras palavras, o motivo define-se a partir de três variáveis: o que é representado, como é representado e quem representa. O objeto representado é comum a todos, pois tanto este quanto seus observadores encontram-se em um mesmo plano (diferentes pessoas podem observar uma mesma árvore); a forma de representar também é amplamente abarcável (ângulos de câmera, distância focal ou abertura da lente, taxa de quadros), mas a intimidade do autor possui um caráter singular, pois cada pessoa representará um mesmo objeto a partir de ferramentas comuns de formas distintas. Dessa forma, através dos motivos visuais e das escolhas com que esses motivos são apresentados, o cinema permite um certo tipo de comunicação interpessoal, intimista e até inconsciente:

> O cinema sempre privilegiou motivos visuais afins à sua linguagem e aos seus dispositivos específicos: a janela, a nuca, a escada, o espelho, o luto, a sombra, o corpo em queda, a cicatriz, a destruição do cenário, o labirinto e muitos outros. Alguns desses motivos cinematográficos funcionam como um arranjo visual no qual o espectador, mesmo que não familiarizado com ele, pode encontrar emocionalmente algo de origem pictórica. Usando esse dispositivo de *mise-en-scène*, o cineasta estabelece uma certa confiança com seu público: ele postula que este será capaz de experimentar e compreender essa forma expressiva como um momento de intensidade específica na sucessão temporal do filme. (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 12)

Cineastas, portanto, podem se utilizar do cinema para registrar motivos visuais comuns e muitas vezes familiares a todos os homens para comunicar elementos pessoais e particulares, assim como na pintura. “Mas no cinema, diferentemente do que acontece na

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

pintura – onde os motivos que entram na tela foram necessariamente escolhidos um a um pelo pintor – cada filme mistura milhares de motivos inertes, residuais, puros reflexos da realidade." (BALLÓ e BERGALA, 2016) Essa característica se dá principalmente porque, diferente da pintura, em que o artista cria os objetos "do zero", o cineasta atua muito mais como um guia que escolhe como certo objeto preexistente chegará aos olhos do espectador. Por causa disso, certos efeitos e sensações podem atingir o espectador mesmo sem a intenção do artista ou até mesmo sem sua consciência. Esse fenômeno ocorre em detrimentos dos atributos inerentes à própria figura representada.

Uma figura expressa algo vivo e dinâmico, incompleto e lúdico. "Para um cineasta, é frequentemente o próprio motivo que põe sua criação em movimento." (BALLÓ e BERGALA, 2016) É uma forma mutável, como "potência de alteração constante dos parâmetros fenomenais" (GUIMARÃES e VERAS, 2016).

Todo fenômeno é inesgotável, e a potência do cinema consiste em abrir os fenômenos para um "leque figurativo múltiplo" (BRENEZ, 1998). A figuratividade tem a possibilidade de estabelecer relações: "o movimento de uma coisa em direção a seu outro" (GUIMARÃES e VERAS, 2016). O cinema proporciona à análise figural uma capacidade investigativa tripla: no que diz respeito ao "elo", à "conexão" e à "relação" (BRENEZ, 1998).

O cinema é capaz de fissurar, de "intervir sobre a estabilidade do espaço, a linearidade do tempo e a causalidade dos fenômenos" (GUIMARÃES e VERAS, 2016). Quer dizer, o cinema possui o poder de transmitir uma sensação, uma noção, uma mensagem independentemente de quem o produz e da intenção que quem produz carrega consigo, fazendo-se valer de suas causas (tempo, espaço, fenômenos) para comunicar um elemento particular e individual. O cinema, portanto, é capaz não só de "reconduzir", ou seja, transportar o espectador a uma região mais profunda do seu inconsciente (fazê-lo se descobrir, em alguma medida) – ainda que isso possa não ter sido uma escolha racional de seu realizador – mas também de "reabrir o conjunto de noções e divisões pelas quais apreendemos os fenômenos de presença, de identidade, de diferença" (BRENEZ, 1998). Destarte, pode-se afirmar que a figuratividade fílmica é – em certo aspecto – a herança da expressividade simbólica, tanto nas artes anteriores quanto na religião, uma vez que ambas agem de forma semelhante na psique (JUNG, 2023). A figuratividade natural do cinema, a plasticidade própria da imagem é o que permite o símbolo se manifestar através da sétima arte; é o signo que possui uma força capaz de intervir sobre o referente ao qual ele aponta, sendo capaz de "dissolvê-lo, torná-lo opaco, refigurá-lo outramente" (GUIMARÃES e VERAS, 2016).

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Sabendo disso, é válido afirmar que – assim como nas outras artes – "um filme tem prioridade sobre seu contexto" (GUIMARÃES e VERAS, 2016). Existe uma potência singular no filme que transcende a matéria pela qual ele se expressa e que o qualifica, assim como o som é o meio pelo qual a música se permite existir. É esta potência que faz com que a arte não se restrinja a ser um simples produto de seu tempo ou apenas um resultado da visão de mundo do artista. A arte, graças à sua característica de comunicar símbolos (figuras, tratando-se do cinema), está "além de uma remissão a seu contexto" (BRENEZ, 1998), ultrapassa-o.

> Uma vez que trata das maneiras peculiares pelas quais um filme é capaz de intervir nos modos de percepção e compreensão de um fenômeno ou de uma categoria da experiência, a figuratividade fílmica tem como pressuposto fundamental a atenção à singularidade propriamente cinematográfica de cada obra. O que interessa para o estudo da invenção figurativa não são apenas as variações formais ou estilísticas entre um cineasta e outro, um filme e outro, mas as singularidades no movimento de translação entre as figuras e os fenômenos. (GUIMARÃES e VERAS, 2016, p. 25)

A figuratividade se baseia nessa relação que existe no cinema entre os elementos plásticos (formais) – "internos ao filme" (BRENEZ, 1998) – e as "categorias da experiência comum". É graças a essa tensão existente entre o particular e o universal que garante ao motivo seu poder de "singularidade, de presença e de soberania" (BRENEZ, 1998).

O que torna a análise figurativa ou figural relevante para as discussões sobre teorias do cinema são os "problemas da imagem que ela tornou pensáveis, as genealogias visuais e formais que ela tem permitido descrever, para além das diferenças de época, de estilo e de campo artístico" (GUIMARÃES e VERAS, 2016). O cinema é capaz de pensar porque é capaz de alterar incessantemente o modo como percebemos e concebemos os mais diversos fenômenos e as relações entre eles.

> Portanto, um filme se organiza necessariamente - e isto não significa deliberadamente - em uma economia figurativa que rege o conjunto dessas relações (a morfologia da imagem, suas propriedades formais, o tratamento dos motivos) a qual a análise tem, por tarefa, destacar. (BRENEZ, 1998, p. 6)

2.2. A árvore a serviço da arte do relato e da plasticidade fílmica

Ao analisar os quadros em que a árvore aparece na filmografia de Terrence Malick, pode-se notar uma tendência a escolhas recorrentes, que podem ser encontradas em outros filmes, de diferentes diretores e períodos. "Tanto no cinema quanto na pintura, certos motivos enfatizam obsessiva e singularmente o que o cineasta imprime neles e se tornam consubstanciais à sua poética (BALLÓ e BERGALA, 2016):

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 1: os raios de sol atravessando as árvores

Fonte: Fotogramas de *Além da Linha Vermelha (1998)*

Figura 2: a ligação entre o homem e a natureza

Fonte: Fotogramas de *O Novo Mundo (2005)*

Figura 3: a árvore e seu caráter perene

Fonte: Fotogramas de *A Árvore da Vida (2011)*

Figura 4: a dinâmica das folhas nas árvores

Fonte: Fotogramas de *Amor Pleno (2012)*

Figura 5: a árvore e seu contraste entre a noite e o dia

Fonte: Fotogramas de *Cavaleiro de Copas (2015)*

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 6: a intimidade entre o sol e a árvore

Fonte: Fotogramas de *De Canção em Canção (2017)*

Figura 7: registros da árvore

Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos (2023)*

Dados os seguintes planos, pode-se notar como Terrence Malick e Wim Wenders costumam representar a árvore geralmente utilizando planos abertos e em contra-plongée, fazendo a câmera olhar para a árvore de baixo para cima, inevitavelmente captando o céu por consequência (Figuras 1 a 7; esse detalhe será importante futuramente na pesquisa).

No entanto, Malick e Wenders não foram os primeiros cineastas (muito menos os artistas) e certamente não serão os últimos a representarem a árvore dessa forma:

> "O motivo ao qual os cineastas retornam repetidamente é frequentemente aquele que lhes oferece mais resistência e lhes permite buscar e trabalhar sua singularidade em uma arte que compartilham com tantos outros cineastas." (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 14)

Tais aplicações para a árvore não são recentes e nem exclusivas do cinema. A árvore tem sido utilizada nas suas mais diversas aplicações simbólicas ao longo da história das culturas, das artes e das religiões. "Graças à sua dimensão narrativa, o cinema nos permite reativar e renovar certos motivos que já faziam parte de uma tradição iconográfica anterior a ele." (BALLÓ e BERGALA, 2016) Para compreender a origem das inspirações de ambos os diretores, faz-se necessário visitar primeiramente o conceito de símbolo e depois os vários significados que a árvore – pelas suas características e formas – carregou no tempo.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

3. ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A ÁRVORE NA TRADIÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA

Sabendo que a assimilação de um fato ao esquema racional se dá pelas homogeneidades, ou seja, pelas suas “adequações meramente formais”, “a assimilação se dá de esquema abstrato para esquema abstrato” (SANTOS, 1959). É por esse motivo que o artista – que tem que lidar com os afetos – utiliza os símbolos como meio para a sua criação, pois o símbolo é capaz de fazer referência ao singular, diferente dos signos verbais – que se limitam ao que a razão consegue abstrair, o que é homogêneo (Figura 8). Mesmo na literatura, em que o artista é obrigado a usar estes sinais, estrutura-os de forma distinta, tornando-os símbolos em alguma medida e alcançando certo nível de singularidade. O artista, por necessidade, torna-se então um criador de símbolos, mas não integralmente consciente, pois “toda a natureza é símbolo.” (SANTOS, 1959)

Figura 8 – As árvores como partes da vida e economia humanas.
Fonte: LORRAIN, Claude. *Landscape with Merchants*, 1629

Por não se submeterem a leis formais (uma vez que os símbolos não são materiais), o homem só pode conhecer alguma verdade apegando-se à análise simbólica (Figura 9). Isso ocorre porque a fonte de percepção antrópica (sentidos) possui limitações e o que não é captado pelo consciente fica armazenado no inconsciente. O inconsciente, então, se comunica com o consciente através dos sonhos, utilizando os símbolos como “linguagem”:

> Parece-nos, pois, que simples estudos sobre a imaginação atual podem ajudar a reencontrar os princípios oníricos de certos mitos. Se os

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

> símbolos se transmitem tão facilmente, é porque crescem no próprio terreno dos sonhos. (RIBEIRO, 2010)

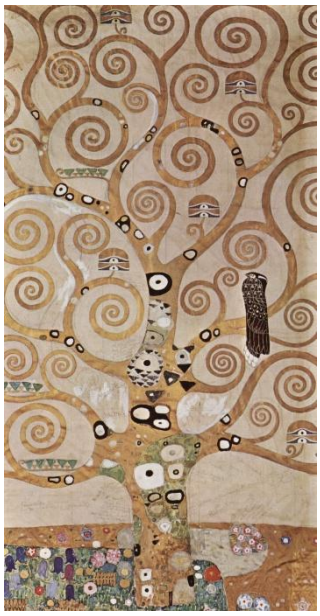

Figura 9 – A verticalidade e as espirais como terreno para representações oníricas.
Fonte: KLIMT, Gustav. *A árvore da vida*, 1909

Isto posto, e dada a sua natureza investigativa, os símbolos e os seus significados exercem uma força atrativa sobre o homem, pois conhecê-los auxilia no processo de autoconhecimento e de individuação (JUNG, 2023). Tal busca gera no homem uma tendência natural à utilização dos símbolos em detrimento dos códigos gramaticais (SANTOS, 1959), em diferentes contextos e fases da vida, como nota-se nos contos de fadas, nas artes e na religião (Figura 10) (JUNG, 2023).

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 10 – Os frutos e a ramificação como elementos de fertilidade e filiação, referenciando uma genealogia tanto física quanto espiritual.

Fonte: *A Árvore de Jessé* (autor desconhecido, século XII)

O homem se vê obrigado a recorrer à linguagem simbólica para comunicar algo anterior e que – portanto – não pode ser plenamente compreendido pela razão. Para isso, deve buscar uma plena convivência entre o consciente e o inconsciente, tornando-se um homem íntegro, completo (JUNG, 2023).

Trata-se de um outro tipo de linguagem, coletiva, mais emotiva e rica, exprimindo o que não pode ser expresso diretamente no falar corrente. Os símbolos são capazes de nos dar percepções sutis, vislumbres de reinos transcendentes aos limites estreitos do universo convencional (ELIADE, 1997); uma dimensão que transforma o cosmos, de uma mera coisa, num símbolo: é a dimensão que nutre o artista, o poeta e, principalmente, o místico (SANTOS, 1959); a dimensão que nos permite ser plenamente humanos. (JUNG, 2023) Os símbolos, portanto, respondem a uma necessidade e preenchem um papel: revelar as mais íntimas modalidades do ser (Figura 11).

Figura 11 – A presença das folhas e das sombras como comunicantes de sentimentos e estados interiores.

Fonte: GOGH, Vincent van. *Olive Trees*, 1889 e MONDRIANT, Piet. *De grijze boom*, 1911

Outra tendência que Jung nota é a adoção de símbolos naturais, tais como a água, o fogo, o sol e a árvore (símbolo escolhido como objeto de estudo desse texto): a árvore, em diversas tradições culturais e religiosas, possui um sentido imanente e transcendente. Nasce no homem e contorna-se em consonância com o seu desenvolvimento e sua atuação espiritual nesse mundo contingente. Por esse sentido profundo, vincula-se à tradição hermética. (FERREIRA, 2013)

3.1. A árvore e seus horizontes de significados

Para os celtas, o *Todtenbaum* (árvore de morto) está ligado ao homem desde o nascimento até a sua última viagem. Serve também para simbolizar o aspecto cíclico da

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

evolução cósmica: morte e regeneração (CHEVALIER, 2015). O ser humano, como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas sombrias da terra e, como espírito e luz, alteia-se no ilimitado espaço azul infinito.

A árvore, mesmo quando considerada sagrada, não é objeto de culto por toda parte; é a figuração simbólica de uma entidade que a ultrapassa e que, ela sim, pode se tornar objeto de culto. (CHEVALIER, 2015)

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. (FERREIRA, 2013) Pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. “Vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível.” “A árvore é antes de tudo um símbolo maternal” (JUNG, 2023).

A árvore cósmica é muitas vezes representada sob a forma de uma essência particularmente majestosa (ELIADE, 1997). Exemplos proeminentes dessa visão podem ser em diversos povos, como “o carvalho celta, a tília germânica, o freixo escandinavo, a oliveira do oriente islâmico e o lariço e a bétula siberianos” (CHEVALIER, 2015).

No Islã, as raízes da Árvore da Felicidade penetram no último céu, e seus pequenos ramos se estendem por cima e por baixo da terra (CHEVALIER, 2015). Para os muçulmanos xiitas de rito ismaelita, a árvore, alimentada de terra e de água, e por ultrapassar o sétimo céu, simboliza a *hakikat* (FERREIRA, 2013), o estado de beatitude onde o místico, ao ultrapassar a dualidade das aparências, encontra a Realidade suprema, a Unidade original onde o ser coincide com Deus (ELIADE, 1997).

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 12

Fonte: *A Árvore da Imortalidade*, gravura localizada no Palácio de Shaki Khans

3.2. A árvore nas artes

No universo de O Senhor dos Anéis, a Árvore Branca de Gondor foi plantada por Isildur, trazendo-a ainda na forma de muda de uma das árvores de Valinor, terras sagradas. Após a queda de Gondor e durante o período de regência, a Árvore Branca permaneceu seca, sem folhas ou frutos, até que o Rei voltasse (Figura 13). No imaginário de Tolkien, portanto, a árvore é um símbolo de realeza e de esperança.

Figura 13: A Árvore como elemento profético

Fonte: Fotograma de *O Retorno do Rei* (2003) e NASMITH, Ted. *A Árvore Branca*

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

No esoterismo hebraico, a árvore da vida estende-se do alto para baixo, e o sol a ilumina inteiramente (ELIADE, 1997):

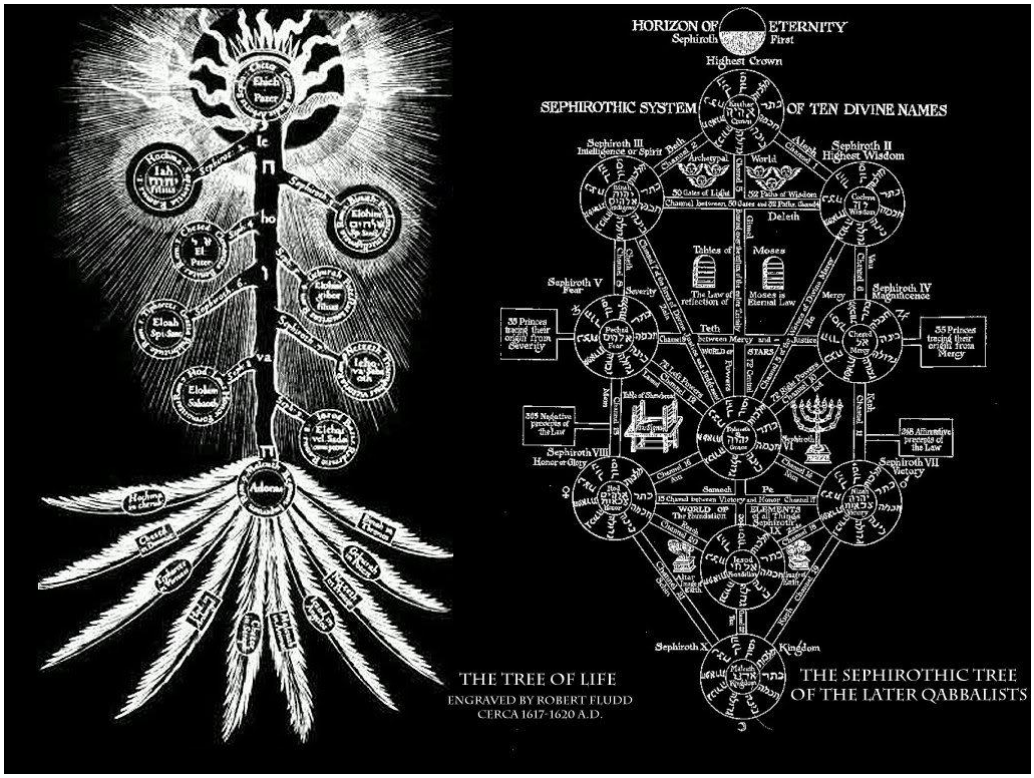

Figura 14: A Árvore da Vida na Cabala Judaica como conexão entre o Céu e a Terra
Fonte: FLUDD, Robert. *A Árvore da Vida*, (1617-1620)

A associação da Árvore da Vida com a manifestação divina pode ser frequente e facilmente encontrada também nas tradições cristãs: nelas existem tanto a analogia quanto a reintrodução do símbolo entre a Árvore da Vida e a do Conhecimento do Bem e do Mal do Gênesis; a Acácia e o madeiro da Cruz, ou Árvore da Nova Aliança, que regenera o Homem. "A Cruz, erigida sobre uma montanha no centro do mundo, reintroduz totalmente a antiga imagem da árvore cósmica ou árvore do mundo" (FERREIRA, 2013).

Também pode ser observado dentro da iconografia cristã as representações de uma cruz frondosa ou de uma Árvore-Cruz onde se reencontra, com a separação dos dois galhos inferiores, a simbólica da forquilha (Figura 15) e de sua representação gráfica, o Y, ou do Único e do dual (CHEVALIER, 2015). Em última análise, é o próprio Cristo que se torna a árvore do mundo, o eixo do mundo, a escada entre a terra e o céu:

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

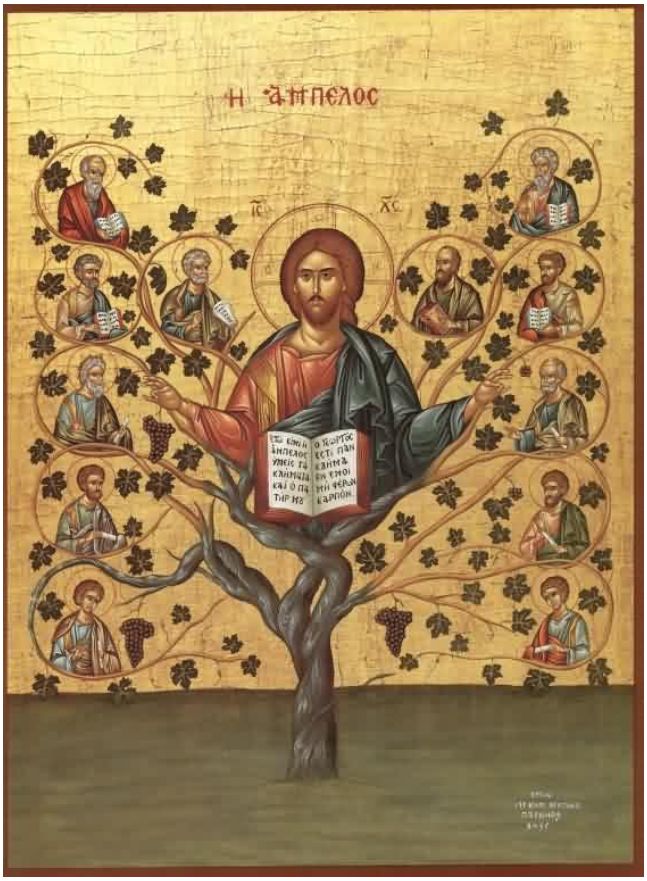

Figura 15: Cristo como a nova Árvore da Vida, fonte de eternidade
Fonte: “Cristo, a videira verdadeira”, ícone ortodoxo (autor desconhecido)

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade. A árvore ereta é uma força evidente que leva uma vida terrestre ao céu azul (FERREIRA, 2013):

> “Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. A árvore está em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz – na imaginação não existem raízes jovens – vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem. Vive entre a terra e o céu. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo, que faz um universo.” (FERREIRA, 2013, p.31)

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

4. A ÁRVORE COMO MOTIVO DE CONTEMPLAÇÃO EM *A ÁRVORE DA VIDA* E *DIAS PERFEITOS*

A árvore não é um elemento meramente decorativo ou simbólico, mas um dispositivo dinâmico de pensamento e de percepção. Ao compreender o motivo visual como um conceito capaz de conectar forma, narrativa e experiência sensível, torna-se possível abordar a árvore como um operador de contemplação nos filmes *A Árvore da Vida* e *Dias Perfeitos*. Em ambos, o motivo não se limita a ilustrar a presença da natureza, mas instaura regimes específicos de atenção, pausas no fluxo narrativo e modos de relação entre personagem, tempo e mundo. Ao tratá-la como um motivo visual, torna-se possível relacionar as escolhas formais dos filmes a um conjunto de sentidos já associados a esse elemento ao longo da história da arte e da cultura, oferecendo uma base que sustenta a interpretação aqui proposta e evita que a leitura se reduza a uma percepção puramente subjetiva:

> "O motivo visual é o oposto de uma noção inerte; é um conceito dinâmico que nos permite transcender e conectar níveis de análise frequentemente considerados heterogêneos, e talvez analisar o cinema de forma diferente." (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 16)

Em *A Árvore da Vida*, Terrence Malick se utiliza da árvore para que Jack (Sean Penn, Hunter McCracken) possa se conectar com o seu passado, fazendo-o reviver momentos do início de sua vida. É sempre que Jack busca compreender suas origens, resolver suas questões pendentes, a se conhecer melhor que a árvore se faz presente, permitindo inclusive que – através dela – Jack possa, de alguma forma, aproximar-se de sua mãe (Jessica Chastain).

O filme abre com um monólogo acerca dos dois caminhos: o caminho da Natureza e o caminho da Graça. Enquanto o caminho da Natureza é mais cruel, impositivo, marcado pela predação, pela força destrutiva de seus fenômenos, como as erupções vulcânicas ou as tempestades; já o caminho da Graça é mais delicado, "desprendido" (não impõe nada pela força), é acolhedor. Rapidamente nota-se uma relação desses caminhos com as figuras do pai e da mãe, respectivamente. Enquanto o pai se mostra mais ligado à ordem, aos comandos, aos conselhos mais duros, a mãe se relaciona com as brincadeiras, as vulnerabilidades e os momentos sensíveis.

4.1. Figura materna e acolhimento

É dentro desse contexto em que a árvore aparece em diversos momentos onde há uma presença forte da figura materna em cena, reforçando a ideia da árvore como um elemento de acolhimento, da proteção (da prevenção do choque ter contato com a morte pela primeira

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

vez) que se encontra debaixo da árvore (Figura 16). Essa noção é compartilhada com Jung, que coloca a árvore como sendo, antes de tudo, um “símbolo maternal.” (JUNG, 2023)

Figura 16 – A presença da árvore ligada à figura materna
Fonte: Fotogramas de *A Árvore da Vida* (2011)

4.2. Elo entre passado e presente

Logo no começo do filme, o Sr. O’Brien (Brad Pitt) realiza um exame de consciência, refletindo e se envergonhando sobre suas atitudes passadas, exageradas e injustas, para com o filho que acabara de partir. Após esse momento, ele aparece andando entre árvores indo em direção ao fundo do quadro. Também próximo do minuto 30 do filme, Jack comenta que ouvia a Deus através da mãe e se recorda do passado mais vivamente quando olha para as árvores. Nesse caso, a árvore atua como uma ferramenta que o conecta a um outro lugar no espaço e no tempo, como raízes de memórias.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 17: A árvore como um elo entre o presente e o passado
Fonte: Fotogramas de *A Árvore da Vida* (2011)

A história e a profissão do pai reforçam o sentido de a Natureza atuar como uma figura paterna. O Sr. O'Brien era um homem proficiente na performance musical, área que exige bastante delicadeza e sensibilidade, mas que teve que abandoná-la para seguir no ramo da engenharia, onde trabalha com máquinas, materiais duros, resistentes e linhas de produção. Assim como seu pai, Jack também trabalha com elementos brutos, sólidos, imponentes e pouco flexíveis, como é o caso dos prédios.

4.3. Dinâmica entre Natureza e Graça

Perto do final do filme, Jack atira no dedo do seu irmão e logo após aparece um plano do sol através de uma árvore. Seu irmão sai correndo e Jack corre atrás dele, sugerindo que batesse nele com um pedaço de madeira como "retribuição". No entanto, ele perdoa Jack e ambos voltam a brincar, aparecendo novamente uma árvore. Na primeira vez, a árvore é vista de baixo para cima; na segunda, de cima para baixo (Figura 18). Ele criticava o pai principalmente por ser alguém que mente e machuca os outros, coisas que ele havia acabado de fazer, e se questionava como sua mãe ainda era capaz de amar aquele homem. Neste momento, ele nota a semelhança entre seu irmão mais novo e sua mãe, e como ele se equipara muito ao pai, atualizando essa relação entre Natureza e Graça, dessa vez evidenciada no elo fraternal. Durante essa sequência, o Jack adulto comenta que ali encontrou um Deus que ele ainda não conhecia. As escolhas narrativas e técnicas permitem entender que, dentro da lógica introduzida

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

por Malick a respeito do caminho da Graça, Deus observa o ato do ser humano e, mesmo assim, o perdoa – diferente do caminho da Natureza, onde o julgamento resulta em uma pena (o filho que bate a porta deve ser penalizado, o pai que faz mal aos filhos deve morrer, o bandido deve ser tratado com hostilidade). Jack compreende que seu pai não era mal, apenas falho, tão falho quanto ele. O caminho da Natureza e o caminho da Graça, portanto, existem em todos os seres humanos, cabendo a cada indivíduo escolher qual caminho seguir.

Figura 18: A árvore em *contra-plongée* e em *plongée*
Fonte: Fotogramas de *A Árvore da Vida* (2011)

Durante o filme, há um momento de luto que é marcado com planos de árvores sem as folhas, uma escolhe que pode ser notada também em outro filme de Malick, *Amor Pleno* (Terrence Malick, 2012).

Figura 19: A árvore seca e sua relação com a morte
Fonte: Fotogramas de *A Árvore da Vida* (2011)

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Nesse filme, a árvore representa a alma de Neil (Ben Affleck). Sempre que ele está em um momento alegre, feliz, ele está junto de Marina (Olga Kurylenko) e as árvores ao seu redor aparecem cheias, vivas, belas como costumam aparecer em seus enquadramentos. No entanto, quando Neil está passando por dificuldades, enfrentando dilemas graves ou tendo problemas em seu relacionamento, ele aparece no quadro sozinho, e as árvores sempre secas, sem folhas, sem aquela vida característica delas (Figura 20):

Figura 20: A dinâmica das folhas como reflexo da condição interior

Fonte: Fotogramas de *Amor Pleno* (2012)

4.4. Ativação da atenção

Uma outra aplicação interessante para a árvore enquanto motivo visual é o caso de *Dias Perfeitos* (Wim Wenders, 2023). Hirayama (Kōji Yakusho) é um zelador de banheiros e, durante seu horário de almoço, gosta de tirar fotografias do parque em que passa o tempo. O elemento em particular que mais atrai a sua atenção nas vezes que visita o parque são as árvores. No entanto, apesar de estarem sempre lá – inclusive presente nos planos – as árvores só parecem se tornar conhecidas para Hirayama quando ele para a sua rotina e busca olhar para cima. As escolhas criativas de Wim Wenders são bastante semelhantes às de Malick, inclusive se tratando de uma escolha muito comum ao colocar a árvore como motivo visual dominante, que é a luz do sol passando entre as folhas (Figura 21).

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 21: Os raios de sol que atravessam as folhas das árvores
Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos* (2023)

No filme, Wim Wenders apresenta o termo “Komorebi”:

> Komorebi é composto por dois kanjis japoneses:
> “木”, que significa árvore e “漏れる” que significa vazar ou escapar. Juntos, esses kanjis formam a palavra que descreve a luz solar filtrando-se através das folhas das árvores. Este fenômeno natural é apreciado por sua beleza e sua capacidade de criar uma atmosfera calma e pacífica. Esta luz natural é valorizada por sua capacidade de evocar sentimentos de serenidade e conexão com a natureza. (LBK, 2020)

4.5. Prática contemplativa e religiosa

O sol em diversas tradições representa, quando não o próprio Deus, ao menos uma manifestação divina. Sendo fonte de luz e calor, é consequentemente propagador de vida. O sol também é símbolo do conhecimento: é através dele que os objetos se tornam visíveis, por onde a realidade se manifesta ao homem.

A carga religiosa atribuída à contemplação do sol se fortalece quando – tanto ao tirar as fotos quando no caminho para revela-las – Hirayama é mostrado em momentos de espiritualidade (Figura 22), reforçando como talvez ele enxergue a fotografia como uma prática efetivamente religiosa e associada à contemplação:

Figura 22: Os gestos e as posturas de práticas espirituais antes de fotografar e de revelar as fotos
Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos* (2023)

A fotografia e o conceito de religião podem se aproximar ainda mais ao levar em consideração que ambas as práticas não envolvem necessariamente resultados visíveis imediatos, tratam de elementos contrários (luz e sombra, bem e mal) e exigindo um processo de revelação (Figura 23):

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

> “Wenders […] crê no potencial do cinema como meio de descoberta e revelação: como meio capaz de conduzir o espectador – através da sua essencial ‘poética da conversão’ – a uma conversão do olhar. As imagens cinematográficas, quando são reveladas (no duplo sentido da palavra) lentamente e com a preocupação da verdade, contêm já de antemão um poder imanente de revelação, no qual reside a dupla função do filme como documento e ficção, a dupla capacidade de narrar a História e histórias.” (CYRÍACO, 2025, p. 161)

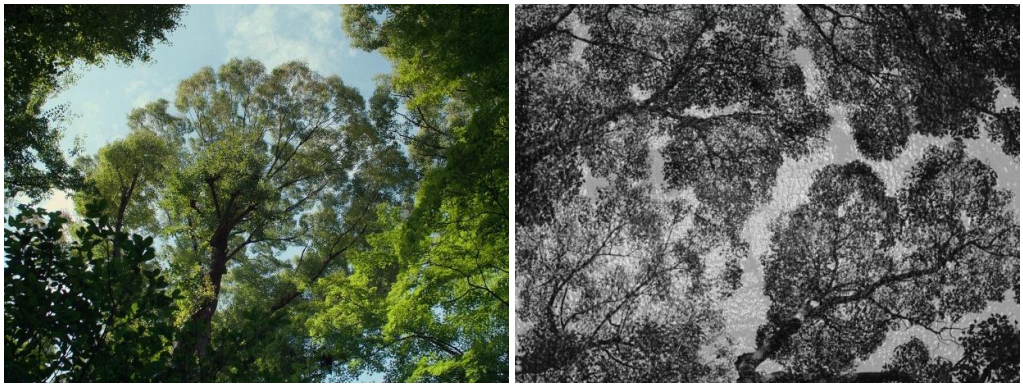

Figura 23: O positivo e o negativo como a necessidade do processo de revelação
Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos* (2023)

No tarô, o sol é o décimo nono arcano maior (Figura 24). Nele, há dois gêmeos:

> “de pé, de costas para um muro feito de cinco fileiras de pedras, mas cuja borda superior à altura da cintura dos dois personagens é vermelha. Esse muro, cuja borda vermelha introduz a marca do espírito, chega até a metade da altura dos gêmeos, como se o homem, que já foi jogado de uma torre muito mais alta, tivesse, enfim, percebido, sob a claridade solar, a exata medida de si mesmo e de suas possibilidades. Depois de todas as ilusões, o Sol nos mostra, finalmente a verdade de nós mesmos e do mundo. Após ter recebido dele a iluminação, material e espiritual, poderemos enfrentar o Julgamento, vigésimo arcano maior.” (CHEVALIER, 2015, p. 841)

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 24: O Sol, décimo nono arcano maior

Fonte: Baralho do Tarô de Marselha

Assim como na carta, Hirayama também se defronta com a figura de sua irmã. Ela representa um passado que ele tenta esquecer, detalhe que pode ser notado quando ela pergunta se ele não visitaria o pai enfermo. No entanto, a irmã de Hirayama também o recorda da potência de uma vida que está começando, contida na figura de sua sobrinha. O gesto de abraçar a irmã (Figura 25) poderia simbolizar Hirayama aceitando esses elementos contraditórios, reconhecendo que eles não podem ser evitados. Elemento recorrente na filmografia de Wenders, como em *Paris, Texas* (1984) e *Estrela Solitária* (2005), "o reencontro de si se dá pela reconexão com a família previamente abandonada":

> "A reconciliação com o outro, com o 'sangue', reconcilia a pessoa consigo, e ela pode então interromper o movimento de fuga que causava o seu vazio, a sua inquietude existencial. Reorganizar os pedaços de uma família fragmentada é como remontar o quebra-cabeça de uma personalidade igualmente quebrada, reconstruir sua própria imagem, seu ser." (CYRÍACO, 2025, p. 163)

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 25: O abraço na irmã como forma de aceitar uma parte de sua vida que antes era evitada
Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos* (2023)

O sol também possui um caráter de ciclicidade, por isso alude aos princípios de repetição e continuidade (ao cotidiano). Dentro da cultura nipônica – na qual o filme se insere, o sol representa realeza, autoridade – justamente por irradiar sobre todas as coisas. A própria etimologia de "Japão" referencia o símbolo do sol nascente.

Enquanto se dirige ao trabalho, Hirayama coloca algumas músicas para ouvir em seu aparelho de fitas analógicas. As duas primeiras músicas e a música que encerra o filme fazem referência ao sol. Uma delas, que se repete no meio do filme, cantada em japonês, é uma canção da banda britânica *The Animals* chamada *House of the Rising Sun* (casa do sol nascente).

4.6. Integração luz-sombra

O filme também aborda a relação entre luz e sombra, elementos contrários entre si, mas que se manifestam sempre conjuntamente: "Toda forma determina os limites do ser, não passa de uma sombra projetada, oriunda de uma luz superior que ela oculta, ao mesmo tempo em que a revela." (CHEVALIER, 2015, p. 843)

A presença da sombra, em diversas tradições, recorda o mundo material – ou até mesmo a morte, já a luz sem a sombra remeteria ao divino. "A sombra que não se produz, nem se orienta, que não tem existência, nem leis próprias, é, segundo Lie-tse, o símbolo de toda ação, que só encontra sua fonte legítima na espontaneidade." (CHEVALIER, 2015, p. 842) Jung qualifica a sombra como um aspecto do ego, sendo "tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele." (JUNG, 2023)

Na filmografia de Wenders há sempre um movimento de integração entre a personagem e seu entorno. Tal movimento gera um encontro – ou um reencontro – de sentido, gerado através do contato com a essência das coisas, com elementos que permanecem. "O

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

mundo é sempre o mundo". Portanto, o que permite ao homem esse reencontro consigo mesmo e com a realidade é a maneira de abordá-lo (CYRÍACO, 2025).

É nesse contexto que a sombra ganha tamanha importância, mostrando como – apesar de se demonstrar um homem paciente, com uma rotina leve e ordenada e em aparente harmonia com o ambiente, Hirayama possuía elementos que ele ocultava, principalmente sobre seu passado, como a relação com a sua irmã e seu pai (Figura 26). Em *A Árvore da Vida* também a sombra das árvores aparece carregando um significado semelhante, de um homem revisitando a infância, buscando ressignificar os elementos do passado para se conectar com si mesmo no presente. No entanto, no filme de Wenders nota-se como que a interação com a sombra pode remeter a uma aceitação de alguma imperfeição ou da própria realidade da morte, "libertadora da força da vida" (CYRÍACO, 2025), como é o caso de um morador de rua e do homem com câncer em estado terminal (Figura 27). As imagens das sombras aparecem depois de Hirayama dormir e antes de acordar, fazendo crer que elas aparecem em sonhos, justamente em um lugar que não se pode ocultar nada.

Figura 26: A sombra como local de ocultação, rejeição, esquecimento
Fonte: Fotogramas de *A Árvore da Vida* (2011) e *Dias Perfeitos* (2023)

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 27: A interação com a sombra

Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos* (2023)

4.7. Relação familiar e conciliação

Os dois filmes se aproximam também em suas cenas finais (Figura 28). Em *Dias Perfeitos*, Hirayama aparece em *close-up*, demonstrando reações que vão desde o choro até o sorriso alegre. Já em *A Árvore da Vida*, o sol aparece diante de um deserto que representa um lugar onde o passado e o presente coexistem com as personagens indo em sua direção. No filme de Wenders, ouve-se a canção *"Feeling Good"*, da cantora norte-americana Nina Simone. Uma das estrofes da música diz: *"It's a new dawn / It's a new day / It's a new life for me, ooh / And I'm feeling good"* (É um novo amanhecer / é um novo dia / é uma nova vida para mim / E estou me sentindo bem). A música reforça um efeito presente em ambas as obras: No primeiro, a consciência de que o que faz um dia perfeito não é a ordem pela ordem nem a ausência de defeitos, mas a capacidade de contemplar a beleza mesmo naquilo que é imperfeito: "as pequenas coisas de repente se tornam de novo importantes, as pequenas diferenças"; no segundo, é a mãe que supera a perda de um filho e um filho que supera a raiva que sentia do pai, agora percebendo nele os mesmos defeitos que julgava em seu genitor, sendo capaz de compreendê-lo. É como se as personagens, tanto de Malick quanto de Wenders, despertassem de um "mundo de sonho e começam agora efetivamente a existir." (CYRÍACO, 2025)

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Figura 28: O sol como fonte de luz enquanto clareza diante da vida
Fonte: Fotogramas de *Dias Perfeitos* (2023) e *A Árvore da Vida* (2011)

Isto posto, pode-se interpretar a árvore em *Dias Perfeitos* como intermédio do protagonista com o transcendente. A atividade fotográfica ser realizada durante o intervalo do almoço (momento de renovar forças e de pausa para descanso) reforça o poder simbólico tanto da árvore quanto do sol, "fontes de energia." (CHEVALIER, 2015). Os raios de sol se transformam ao atravessarem as folhas da árvore e tocarem Hirayama, que – através da fotografia analógica – registra (absorve, *revela*) tudo dentro dele. Hirayama representa a personificação dos elementos inerentes aos símbolos do sol e da árvore. Ao contemplar o sol, "luz do conhecimento", tudo se elucida, a vida ganha novo sentido, "aguça a consciência dos limites" e a beleza do cotidiano se torna mais clara:

"o agora é o agora."

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escolhas temáticas e criativas de Malick e Wenders não são novas (não quer dizer que não sejam originais ou a ()utorais), mas representam uma continuidade de uma prática de diversos artistas ao longo da história que utilizaram a árvore enquanto símbolo. No entanto, no cinema ela aparece não só por causa de suas características inerentes, mas também pela força que ela exerce simplesmente por ser imagem graças à plasticidade própria do cinema:

> "A maneira mais segura – e rápida – de nos surpreendermos é continuar fixando um olhar imperturbável no mesmo objeto. Chegará um momento em que nos parecerá – como um milagre – que nunca o vimos antes." (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 15)

O presente trabalho partiu da hipótese de que a árvore, tomada como motivo visual, opera simultaneamente como figura de pensamento e operador formal na construção de sentidos cinematográficos. A investigação comparativa de *A Árvore da Vida* (Terrence Malick, 2011) e *Dias Perfeitos* (Wim Wenders, 2023) confirma a pertinência dessa hipótese ao evidenciar que escolhas estéticas, como enquadramento, luz, cor e montagem, articulam-se a funções narrativas, simbólicas e afetivas.

Em *A Árvore da Vida*, a recorrência do motivo em planos que aproximam corpos e copas, com variações de escala e incidência de luz, sustenta um regime de contemplação que integra o doméstico ao cosmogônico. O motivo opera como mediador entre memória e transcendência, marcando passagens de vida e reconciliações.

Em *Dias Perfeitos*, a árvore funciona como operador de atenção: sua presença, muitas vezes sublinhada pelos raios de sol, instala uma economia do olhar que valoriza pequenas variações na repetição cotidiana. A atenção aos pequenos acontecimentos (pausas, desvios, encontros) revela que o motivo não apenas representa a natureza, mas compõe uma experiência sensível do presente, conferindo grandeza ao ordinário.

Do ponto de vista conceitual, as análises reforçam a utilidade da noção de motivo visual para articular forma, símbolo e sentido. A árvore mostra-se um elemento plástico-semântico que se atualiza por variações formais (raízes, folhas, ramos), ativando campos de sentido (memórias, tempo, sonhos). A distinção entre arte do relato e plasticidade fílmica evidencia que o motivo participa simultaneamente da progressão narrativa – marcando elos, transições e ênfases – e da tessitura sensível, aproximando conteúdo e forma.

Outrossim, os resultados do presente trabalho podem ser diretamente relacionados à escolha do método comparativo como ferramenta para pensar as figuras não apenas como imagens estáticas, mas como processos de figuração emergentes de escolhas formais concretas.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

Permitiu, também, identificar os padrões e as variações da figura ao colocar quadros dos filmes lado a lado. Com isso, a análise ganhou consistência argumentativa e deixou de depender apenas de impressões isoladas: aquilo que parecia apenas um símbolo recorrente revelou-se um modo de construção que organiza a experiência do espectador.

Além disso, a comparação deu transparência metodológica ao raciocínio sobre as figuras, porque tornou visível como um mesmo motivo visual se atualiza por meio de procedimentos plásticos distintos. Não se limitando a definir a árvore apenas por sua essência simbólica, o método permitiu evidenciar regimes de figuração e efeitos de sentido associados a decisões estéticas específicas. O quadro comparativo resultante operou como síntese verificável dessas relações, fortalecendo a replicabilidade do percurso e permitindo análises mais gerais e ainda prudentes: as figuras ganham sentido sobretudo na relação entre forma e função e o método comparativo é o instrumento que expõe essa relação com clareza.

O método comparativo tal como foi aplicado, e se aproveitando dos resultados já obtidos, permite expandir a pesquisa não só para outros motivos visuais (água, fogo, montanha) como também a relação de outros elementos como a árvore, assim como foi feito com o sol (a árvore e o rio, a árvore e o fogo, o sol e a lua).

A partir das definições apresentadas e das análises feitas no presente trabalho, pode-se afirmar que o cinema não apenas se configura como uma linguagem artística de alta capacidade expressiva, mas também como um dispositivo de preservação e atualização de práticas simbólicas antigas pelas quais seres humanos de diferentes épocas recorreram aos elementos naturais e aos sonhos para pensar o mundo e a si mesmos. Ao traduzir visual e sonoramente a árvores, o cinema reinscreve no horizonte moderno uma economia de atenção que já orientava rituais, narrativas míticas e imagens oníricas, permitindo que conteúdos abstratos (tempo, memória, origem, transcendência) tornem-se perceptíveis através do motivo visual e da figuratividade fílmica. Nesse processo, o filme convoca o espectador a um exercício de contemplação e de escuta do próprio afeto, aproximando o conhecimento do mundo ao autoconhecimento. Assim, mesmo sendo uma arte contemporânea, o cinema opera como ponte entre o novo e o antigo, conservando – em linguagem audiovisual – aquela forma de pensar pela natureza e pelos sonhos que, ao longo da história, serviu para interpretar a realidade e reconhecer a singularidade de cada sujeito.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

6. BIBLIOGRAFIA

BALLÓ, J.; BERGALA, A. **Motivos visuales del cine**. 1ª. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, v. Único, 2016.

BRENEZ, N. **Da figura em geral e do corpo em particular - a invenção figurativa no cinema**. Paris: [s.n.], 1998.

CHEVALIER, J. **DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS**. 27ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. I, 2015.

CYRÍACO, R. **A Conversão do Olhar**. 1a. ed. Dois Irmãos: Lumine, v. II, 2025.

ELIADE, M. **Tratado de História das Religiões**. 3ª. ed. Lisboa: ASA, v. 1, 1997.

FERREIRA, A. E. A. **DICIONÁRIO DE IMAGENS, SÍMBOLOS, MITOS, TERMOS E CONCEITOS BACHELARDIANOS**. 1º. ed. Londrina: EDUEL, v. I, 2013.

GUIMARÃES, V.; VERAS, P. INVENÇÃO FIGURATIVA E PENSAMENTO FÍLMICO. **Editora LabCom.IFP**, Covilhã, 2016. 15-37.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, v. 1, 2023.

LBK. LBK Ensino Profissional. **Site da LBK Ensino Profissional**, 2020. Disponivel em: <https://escolalbk.com.br/glossario/o-que-e-komorebi-termo-japones-para-luz-solar-que-filtra-atraves-das-folhas-das-arvores-usado-em-desenhos-que-capturam-esse-efeito/>. Acesso em: 3 Outubro 2024.

RIBEIRO, E. S. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. **estudos semióticos**, São Paulo, Junho 2010. 46-53.

SANTOS, M. F. D. **Tratado de Simbólica**. 2ª. ed. [S.l.]: Logos, v. 1, 1959.

SOUTO, M. **INFILTRADOS E INVASORES:** Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - UFMG, 2016.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34

7. FILMOGRAFIA

A Árvore da Vida. Direção: Terrence Malick. Produção: Nigel Ashcroft. Intérpretes: Brad Pitt. [S.l.]: [s.n.]. 2011.

ALÉM da Linha Vermelha. Direção: Terrence Malick. Produção: Robert Michael. Intérpretes: Jim Caviezel. [S.l.]: 20th Century Fox. 1998.

AMOR Pleno. Direção: Terrence Malick. Produção: Glen Basner. Intérpretes: Ben Affleck. [S.l.]: [s.n.]. 2012.

CAVALEIRO de Copas. Direção: Terrence Malick. Produção: Nicolas Gonda. Intérpretes: Christian Bale. [S.l.]: Dogwood Films. 2015.

DE Canção em Canção. Direção: Terrence Malick. Produção: Nicolas Gonda. Intérpretes: Michael Fassbender. [S.l.]: Buckeye Pictures. 2017.

DIAS Perfeitos. Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders. Intérpretes: Kōji Yakusho. [S.l.]: Master Mind. 2023.

O Novo Mundo. Direção: Terrence Malick. Produção: Sarah Green. Intérpretes: Colin Farrell. [S.l.]: New Line Cinema. 2005.

Versão Final Homologada
18/12/2025 13:34