



PISTERS, Patrícia. Uma guerra nas estrelas metafísica? Consciência celestial no cinema contemporâneo. In: Lucia Leão (org.). Processos do Imaginário. São Paulo: Képos, 2016, 464p. 115-136pp. ISBN: 9788583731344.

## Uma guerra nas estrelas metafísica? Consciência celestial no cinema contemporâneo<sup>1</sup>

Patricia Pisters

(Tradução: Lucia Leão, Fernanda Ceretta e Thiago Silva)

A consciência celestial no cinema começou com *2001: uma odisséia no espaço*. Comparada com as narrativas anteriores no espaço sideral, o filme de Kubrick levou o gênero da ficção científica para um nível metafísico, transportando questões sobre a vida e a morte literalmente para dentro da galáxia, com a *criança estelar* nascendo no fim do filme como sua imagem icônica. Vou investigar essa *astrometafísica* cinematográfica por meio da análise de dois filmes mais recentes, *A árvore da vida* e *Fonte da vida*, argumentando que esses filmes são duas expressões diferentes da consciência celestial no cinema contemporâneo, e que dão continuidade, por novos caminhos, à busca filosófica galáctica do cinema moderno que foi iniciada por Kubrick.

---

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado originalmente em inglês na coletânea **Astroculture: figurations of cosmology in media and arts**. Org.: Sonja A. J. Neef e Henry Sussman (Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2014).

## Um rápido passeio pelo cinema galáctico

A ficção científica e viagens a outros planetas têm sido parte da imaginação cinematográfica desde *Viagem à lua* (1902) de George Méliès, quando a ida ao espaço era ainda considerada pura fantasia. Na década de 1950, no momento em que a exploração aeroespacial tornou-se um elemento da Guerra Fria, o espaço sideral e as invasões alienígenas apareciam como metáforas nos filmes para os perigos do comunismo e de ataques nucleares. *O dia em que a Terra parou* (Robert Wise, 1951) e *Guerra dos mundos* (Byron Haskin, 1953) são dois dos mais notáveis exemplos dessas alegorias cósmicas da Guerra Fria. Embora Stanley Kubrick tenha conferido seu próprio toque satírico sobre o tema com a comédia de humor negro *Dr. Fantástico* (1964)<sup>2</sup>, alguns anos depois ele levou o gênero de ficção científica para um novo patamar. A bela composição de cada imagem de *2001: uma odisséia no espaço* (1968), assim como a meticulosa perícia dos efeitos especiais das naves espaciais e do sistema solar, elevaram a estética do gênero como um todo. A descrição realista do estado da arte da tecnologia espacial e o conhecimento sobre condições orbitais no começo dos anos 1960 adicionaram uma dimensão científica. Antes dos homens pousarem na lua em 1969, os viajantes espaciais de Kubrick lidavam com a gravidade zero e objetos flutuantes. O mais importante, no entanto, é que o filme introduziu questões metafísicas da relação do homem com a tecnologia e com a vastidão do cosmos. Claro que essas questões não eram novidade nos anos 1960, mas o modo como elas obtiveram uma nova expressão cinematográfica marcou o início de uma investigação cósmica mais filosófica na história dos filmes.

*Solaris* (1972), de Andrej Tarkovsky, por exemplo, é outro filme que trouxe uma dimensão metafísica para as narrativas do espaço sideral. Nesse filme, um astronauta viajando para o planeta Solaris é confrontado com a materialização de seus pensamentos inconscientes: sua esposa falecida que continua a aparecer na nave. Dessa forma, o filme de Tarkovsky

---

<sup>2</sup> Interessante observar que o título original do filme em inglês deixa clara essa relação: *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Nota da Tradução).

questiona a consciência humana em uma perspectiva cósmica. Dentro do contexto comercial do cinema de Hollywood da época, George Lucas e sua trilogia *Guerra nas Estrelas*, do fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980, transportou o clássico gênero do faroeste para o espaço, que se torna uma nova fronteira, na qual a tradicional luta entre o bem e o mal do faroeste continua extra-orbitalmente. Apesar da enorme diferença em seus modos de narração, as explorações cósmicas cinematográficas de todos esses filmes que reinventaram o gênero de ficção estão relacionadas às atuais viagens espaciais. Todos eles mostram personagens que extensivamente exploram o espaço galáctico ao literalmente deixar o planeta Terra, com graus variáveis de profundidade metafísica.

No cinema do século XXI, o cósmico continua a ser um importante ponto de referência para a investigação metafísica, e se torna uma dimensão ainda mais profunda do cinema contemporâneo. Uma diferença importante, no entanto, é que a atual viagem espacial não é mais uma condição absoluta para a consciência cósmica. O cosmos tem sido parte de nossa consciência mesmo sem literalmente deixar a órbita terrestre. Em qualquer evento, a relação entre a Terra e os outros planetas tende a ser explorada intensamente ao invés de extensivamente. Em geral, isso é devido ao fenômeno de que no cinema recente nós não olhamos mais através dos olhos do personagem, mas nós experienciamos seus mundos mentais, sentimos seus afetos, e entramos em sua imaginação e em camadas ou fragmentos de memórias mais diretamente. Em um projeto de pesquisa mais longo relacionado a este ensaio, eu defino cinema contemporâneo como neuroimagem (PISTERS, 2012). A neuroimagem é parte de uma parcela da neurocultura contemporânea, relacionada com descobertas da neurociência e bastante traduzida literalmente na tela do cinema como mundos mentais: frequentemente nós experimentamos as paisagens mentais das personagens, entrando diretamente em suas redes neurais. A neuroimagem também é profundamente ocupada com uma consciência cósmica intensa, diferente das explorações espaciais nas gerações de filmes anteriores mencionadas acima. Como tal, questões astrometafísicas podem ser expressas em muitas formas diferentes. Permita-me dar alguns exemplos de cinema cósmico mais recente que esclareçam esse ponto.

O filme espanhol *Tierra* (Julio Medem, 1996) é um recente exemplo desse novo e intenso

cinema cósmico. O personagem principal, Angel, é um exterminador em uma ilha espanhola. Vestido em uma roupa branca de exterminador, parado na paisagem vermelha e pedregosa da ilha, embora ele se pareça com um astronauta em Marte. Ao longo do filme, encontramos sugestões de que ele seja um anjo que desceu dos céus. A narrativa mantém seu atual estado ambíguo. De qualquer forma, Angel parece ser um viajante espacial mental. Ele frequentemente refere-se à misteriosa e incrível complexidade do cérebro e do cosmos. Na Terra, nós nunca deixamos o planeta, e mesmo assim viajamos na dimensão cósmica do universo através da jornada mental de sua personagem principal. *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, é outro caso em questão. Esse filme é a expressão do afeto puro, uma pura e intensa experiência interior. É uma história apocalíptica na qual a Terra é atingida por outro planeta, Melancholia. Mas, mais do que isso, o planeta Melancholia é a expressão da depressão e do medo, corporificada em Justine e sua irmã Claire. Enquanto em *Solaris* a personagem principal teve que viajar para outro planeta para confrontar seus medos relacionados à memória de sua falecida esposa, em *Melancholia* nós nem deixamos a Terra ou nem distinguimos entre o que é real e o que é imaginado: no filme, toda imagem e todo som são expressões do puro afeto cósmico.

O filme *Avatar* (2009), de James Cameron, poderia ser considerado o *Guerra nas Estrelas* da era digital. Claro que há muitas diferenças com *Guerra nas Estrelas*, mas *Avatar* é mais próximo do gênero de ação da ficção científica, na batalha entre bem e mal que (ainda) envolve a viagem espacial. Mas, mesmo nesse gênero de ação, nós experimentamos toda a aventura (dessa vez bem literalmente) na tela mental da personagem principal, que precisa ser encaixada em uma máquina cerebral para entrar no planeta Pandora. Cada um desses filmes demonstra uma relação transformada com o cósmico que mereceria ser analisada apropriadamente. Mas, por enquanto, o mais importante é que a consciência cósmica que Kubrick trouxe para o cinema ao deixar a Terra e viajar para o espaço é traduzida intensamente no cinema contemporâneo, viajando dentro da mente e, como veremos momentaneamente, viajando no tempo.

Para explorar essa nova consciência cósmica mais profundamente, vou focar em dois filmes que, cada um a sua maneira, está em débito com a exploração cósmica metafísica de *2001:*

*uma odisséia no espaço*. Como o filme de Kubrick, *A árvore da vida* (Terrence Malick, 2011) e *Fonte da vida* (Darren Aronofsky, 2006) investigam a dimensão metafísica dos homens em relação à problemática da vida e morte sob a luz da vastidão do cosmos. Entretanto, em contraste com o foco na tecnologia e na viagem espacial propriamente dita, ambos os filmes do novo milênio investigam o Espaço Interior em relação ao Espaço Exterior por meio do mito da árvore da vida. Enquanto dedicam uma atenção significativa à problemática da vida, em algumas de suas mais persistentes figurações mitológicas, *A árvore da vida* e *Fonte da vida* apresentam dois diferentes tipos de metafísicas cósmicas. Embora dizer que os filmes empreendam uma guerra estelar metafísica possa ser algo muito forte, eles nos apresentam dois objetos astroculturais que se conectam a diferentes tradições da filosofia.

### **O ser cósmico em *A árvore da vida***

*A árvore da vida* nos mostra as memórias da infância de Jack (Sean Penn), que trabalha como um arquiteto na área mais moderna do centro de uma cidade americana (Atlanta). Ele se lembra do seu pai, mãe e dois irmãos, sendo que um morreu aos dezenove anos. No entanto, essas memórias não são apresentadas de forma direta. Os eventos são lembrados como fragmentos não cronológicos e são pontos iniciais para reflexão sobre assuntos maiores, questões profundas sobre as maravilhas de ser que ressoam com a obra de Martin Heidegger. Os filmes de Malick têm sido frequentemente conectados com a fenomenologia de Heidegger (Ver: CAVELL, 1979; CRITCHLEY, 2002; FURSTENAU, MCAVOY, 2003; SILVERMAN, 2003; DAVIS, 2009). Como Kaja Silverman afirmou a respeito de *Além da linha vermelha*, outro filme de Malick, a questão não é explicar Heidegger em filme:

As preocupações de Malick são filosóficas, ao invés de convencionalmente narratológicas, e filosofia aqui evidentemente significa “fenomenologia”. Mas *Além da linha vermelha* é mais do que filme orientado filosoficamente. Ele *faz* filosofia, da mesma forma que se pode dizer isso do texto *A caminho da linguagem* de Heidegger. Como o Heidegger deste texto revelador, Malick não está satisfeito em falar meramente sobre Ser: ele também nos mostra isso (SILVERMAN, 2003, p. 324).

De modo similar, podemos afirmar que *A árvore da vida* nos mostra como o *ser* relaciona-se

com questões mais amplas do Ser. Heidegger define o *ser* como vida, como presença, como o fundamento do ser; vida que compartilhamos e que é inteligível como nosso ser-no-mundo. Heidegger também se refere ao ser-lançado. Quando nascemos e crescemos, nós nos encontramos lançados no meio de uma linguagem e estilo de vida que não escolhemos, mas que, de certo modo, nos escolheram. O ser de Heidegger é sempre subjetivo, dependente do ser-humano. Em *A árvore da vida*, essa subjetividade do ser está relacionada com as memórias de Jack – viajamos em suas memórias – e sua imaginação. Vemos Jack em sua presença como arquiteto em uma grande, porém vazia, cidade moderna. E vemos Jack em sua infância com seus irmãos, com seu pai e sua mãe.

Mas ser-no-mundo é também sempre mais: oculta aspectos do Ser que nós não podemos conhecer mas, se prestarmos atenção, podemos pensar a respeito, imaginar, sentir, acreditar. “Um entendimento do Ser está sempre contido em tudo o que nós apreendemos nos seres. [...] O Ser não pode ser definido atribuindo seres a ele” (HEIDEGGER, 1993, p. 43-44). O Ser é um mistério, a maravilha do universo, o milagre da vida que é relacionado em ser. De acordo com Heidegger, perdemos muito desse sentido de admiração no vazio empobrecido (pense no mundo de Jack com os prédios vazios) do mundo tecnológico moderno e saturado. *A árvore da vida* refere-se à reconexão com aquele sentimento de maravilha ao se referir aos poderes de criação de Deus que manifesta sua grandeza em vislumbres, em um raio de luz, no farfalhar das árvores, em um bebê recém-nascido. Pelo menos é assim que a busca por revelação na vida dos seres humanos é traduzida no filme: “É aqui que Deus vive,” a mãe diz ao filho bebê apontando para o sol no céu. Nesses momentos, *A árvore da vida* abre uma perspectiva cósmica e retorna a questão do Ser para a gênese da vida na Terra. No começo do filme, vemos a mãe em luto. Ela acabou de ouvir sobre a morte do filho, uma terrível mensagem que recebeu em uma carta. Enquanto ela desesperadamente vaga pela floresta, e olha para as árvores no céu, nós ouvimos um murmúrio em sua voz: “Senhor, onde está você? Você sabia? Quem somos nós para você?” Não há esclarecimento, nenhum sentido de s/Ser é revelado aqui, mas a questão ressoa no segundo plano de todas as imagens que seguem.

Após essa cena e as perguntas da mãe de luto, o filme prossegue para uma longa sequência

na qual nós observamos a emergência da vida na Terra: a partir de uma pequena chama transformando-se no *big bang*, rios de lava transformando-se em células, peixes, e finalmente dinossauros. A sequência é musicalmente acompanhada pelo *Réquiem Lacrimosa 2*, composto por Zbigniew Preisner para o diretor polonês Krzysztof Kieslowski (cujo filme *A Liberdade é Azul*, de 1993, é sobre uma mãe de luto, procurando por alguma luz). Por conta da música dramática e das vozes angélicas do réquiem, a visualização cósmica da gênese da Terra inspira um temor quase religioso e é talvez o momento onde vemos o Puro Ser expresso como uma consciência celestial sublime.

Após essa sequência cósmica, o filme então desloca-se para uma reminiscência mais coerente (embora ainda fragmentária) da juventude de Jack no fim dos anos 1950, na qual seu ser (letra minúscula) é articulado como uma luta (metafísica) entre o Caminho da Graça e o Caminho da Natureza, luta que foi, desde o início do filme, indicada como as duas escolhas que as pessoas podem ter no caminho de vida. No começo de *A árvore da vida*, isso é explicado pela voz da mãe:

A Graça não tenta se satisfazer. Aceita todas as coisas. Não se importa em ser menosprezada, repugnada, insultada, machucada. A Natureza, por outro lado, quer apenas se satisfazer. Encontra razões para ser infeliz e quer ser o senhor acima dos outros, tem seu próprio modo, e encontra coisas para desgostar quando tudo mais ao redor está brilhando com glória.

O filme então configura uma oposição binária entre Graça, o Caminho da Mãe, e Natureza, o Caminho do Pai. A mãe (Jessica Chastain) é como um anjo, ela é a mãe perfeita que alegremente brinca com os filhos tão logo o olhar autoritário do pai está ausente. Além disso, ela é apresentada como o caminho através do qual Deus desvela seu Ser, conforme a voz de Jack nos diz: “Você fala comigo através dela, do céu, das árvores.” E quando Jack pergunta: “Quando você tocou meu coração pela primeira vez?” nós vemos a imagem da mãe em uma suave luz de verão. O pai (Brad Pitt), por outro lado, é o monarca; ele ama seus filhos mas quer que eles sejam fortes e disciplinados. É uma clássica imagem da família que Malick nos traz enquanto aproxima a câmera ‘traduzindo’ o Ser Cósmico divino para um ser-no-mundo. A família de Jack é também uma clássica família edipiana, demonstrando o complexo freudiano literalmente, na qual, em determinado ponto, Jack diz



que quer matar seu pai e mostra que ele está claramente apaixonado por sua mãe. Um complexo que é resolvido quando Jack reconhece que ele é muito mais como 'ele' do que 'ela' (essas são as palavras que ele usa). Na teoria do filme moderno, a estrutura edipiana de todo cinema clássico de Hollywood tem sido analisada extensivamente como ideológica e patriarcal (MULVEY, 1975; SILVERMAN, 1988). E não há dúvida de que *A árvore da vida* adere a essa estrutura ideológica na divisão binária estrita entre Graça e Natureza, que pode ser questionada ao nível do Ser. Mas a dimensão cósmica do filme transcende o triângulo edipiano quando toca diretamente nas profundas questões do Ser. Ao longo do filme, nós somos continuamente lembrados dessas grandes questões, não apenas por causa da sequência da gênese da terra, mas também por causa da luz, do vento, das flores, da grama. As árvores são filmadas não como luz, vento, flores, grama, árvores comuns, mas como seres que revelam alguma coisa sobre o encobrimento do Ser.

E também porque o filme constantemente nos lembra do nosso ser-para-a-morte, outra importante noção heideggeriana que encontra traduções narrativas e poéticas no filme. De acordo com Heidegger, compreender como cada ser é sempre parte de sua morte revela algo importante do Ser. A antecipação da morte como a possibilidade do *não mais ser capaz de estar lá* é a verdade original que revela a suprema não-relacionalidade do Ser: a Morte é o momento mais individual do ser que revela a universalidade do Ser (HEIDEGGER, 1962, p. 294). No fim do filme, Jack se encontra em uma paisagem deserta. Ele está reunido com sua família e seu antigo eu (assim como com várias outras pessoas) em uma praia. Sua mãe o agradece por trazer de volta seu irmão ao manter viva a memória dele. A mãe, que neste ponto do filme está reunida com o irmão falecido de Jack e aceita sua morte (pelo caminho da Graça), diz para Deus: "Eu te dou meu filho", enquanto o garoto caminha por uma porta em direção a uma paisagem branca desértica. Então nós ouvimos Jack dizendo: "Irmão, mãe - foram eles que me conduziram através da sua porta." Ao fim dessa sequência, ele cai de joelhos enquanto ouvimos o Agnus Dei: um reconhecimento e aceitação do ser-para-a-morte. Não fica completamente claro se este é o fim do ser de Jack (ele pode ter morrido e entrado no paraíso) ou se ele finalmente aceitou seu ser-para-a-morte na aceitação da mortalidade, não em um futuro distante, mas no aqui e agora.

O filme *A árvore da vida* começa com uma citação de Jó 28:4-7, que fala sobre a gênese da Terra: “Onde estava você quando eu coloquei as fundações da Terra? Quando as estrelas da manhã cantaram juntas, e todos os filhos de Deus gritaram de alegria.” As referências ao Cosmos estão relacionadas a Deus como o criador do paraíso e da Terra. Nesse sentido, *A árvore da vida* propõe o Ser como uma força transcendental de uma maneira que é nitidamente heideggeriana:

O ser não é um tipo de gênero de seres; ainda assim pertence a todo ser. Ele ‘universalmente’ deve ser buscado em uma esfera maior. O Ser e sua estrutura transcende cada ser e cada determinação de seres que puderem existir. O ser é o “transcendens” pura e simplesmente [...] Toda e qualquer revelação do Ser como transcendência é conhecimento transcendental. A verdade fenomenológica (revelação do Ser) é *veritas transcendentalis* (HEIDEGGER, 1993, p. 85).

Desde o começo do universo, o filme apresenta o ser como luta com esse conhecimento transcendental, como escolha religiosa entre os dois Caminhos que Deus nos propôs: Graça ou Natureza. A voz sussurrante de Jack nos fala no começo do filme: “Mãe, Pai, vocês sempre lutam dentro de mim, sempre lutarão.” Mas o Ser é também o questionamento sobre as formas que Deus fala conosco, toca nossos corações, quando Ser revela a si mesmo nos mistérios do amor, vida e morte. A poética cinematográfica de *A árvore da vida* de Malick é uma visualização dos modos nos quais nosso ser-no-mundo pode nos dar um vislumbre dos mistérios do Ser ao nos introduzir no espaço mental do personagem principal, Jack. Suas dimensões cósmicas são expressões do Ser que, no mundo de Malick, estão claramente conectadas a Deus enquanto uma força transcendental, revelado a si mesmo em “todas as coisas brilhantes” se nós tivermos a graça para aceitar sua verdade (SILVERMAN, 2003, p. 341).

### **Poeira celestial, diferença e repetição em *Fonte da vida***

O filme *Fonte da vida*, assim como *A árvore da vida*, apresenta a paisagem mental de seu protagonista e faz as mesmas grandes perguntas sobre vida e morte. O que significa viver? O que significa morrer? O que significaria viver para sempre? Essas questões estão envoltas

em uma história de amor singular oferecida em três variações que retornam no decorrer do filme e ocorrem durante a história. Movendo-se entre três camadas temporais (a Espanha do século XVI, a América do Norte do século XXI e um século XXVI em algum lugar do espaço sideral), *Fonte da vida* é essencialmente a história do mesmo casal, interpretada por Hugh Jackman e Rachel Weisz. No século XXI, Tommy é um neurocirurgião que tenta encontrar a cura para sua esposa Izzy, que tem um tumor cerebral. A história se desdobra no passado, no qual o conquistador Tomas quer salvar a Espanha (e sua rainha Isabelle) encontrando uma árvore sagrada na Nova Espanha; e no futuro, no qual o astronauta Tom viaja através do espaço em uma "nave-bolha" biosférica (ele vive sob uma enorme árvore que claramente é um organismo vivo) e tenta lidar com as histórias anteriores. Nestas sequências futuristas, lâmpadas, esferas e luzes flutuam dentro e fora de quadro em todas as direções, um efeito que é repetido na *mise-en-scène* das luzes em outras partes do filme. Muitos dos elementos da composição da imagem tendem a retornar, o que faz com que as três histórias tenham também uma ligação visual: elas são repetições com diferenças. O filme *Fonte da vida* não é heideggeriano, de forma que não nos mostra um indivíduo sendo-no-mundo e momentos transcendentais de um Ser revelado da forma como faz *A árvore da vida*. Mas em sua forma audiovisual de remeter a questões metafísicas, *Fonte da vida* certamente é outro filme que *faz* filosofia. Mais especificamente, pode-se argumentar que o filme de Aronofsky traz uma apresentação virtual da filosofia temporal de *Diferença e Repetição*, a filosofia profunda e complexa de Deleuze (1994) sobre o tempo.

Como em *A árvore da vida*, as questões metafísicas da vida e da morte são acionadas pelo confronto com a morte de uma pessoa amada. Izzy (no século XXI) está morrendo de um tumor cerebral. Mas, enquanto no filme de Malick os personagens se voltam para Deus para encontrar uma resposta, a trajetória cósmica metafísica de *Fonte da vida* conduz a um tipo diferente de experiência espiritual das explorações de caráter mais religiosas de Malick. Permita-me apontar brevemente como *Fonte da vida* expressa sua trajetória metafísica ao referenciar o cosmos (Veja também PISTERS, 2010).

É importante entender a forma pela qual o filme segue para desvendar os pensamentos e afetos conectados ao problema da vida, do amor e da morte ao repetir a mesma história em

diferentes camadas de tempo e em ressonância audiovisual com a filosofia conceitual de Deleuze sobre o tempo. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze parte da tese bergsoniana que diz que vivemos por meio de uma síntese do tempo. No nível mais básico, isto pode ser compreendido ao ver como podemos agir, pensar e sentir no presente a partir de lembranças e antecipações. Cada pequeno momento consiste nesta síntese passiva que ocorre na mente. Deleuze distingue três formas diferentes de sintetizar o tempo. A primeira síntese é a do *habitus*, o presente sensório-motor, um pequeno prolongamento no presente vivo, é a fundação básica do tempo. A segunda síntese é a da memória, que nos dá o fundamento do tempo no passado, a coexistência de todas as suas camadas e seus níveis mais contraídos. E a terceira síntese do tempo é o futuro, no a-fundamento<sup>3</sup> do retorno eterno. A terceira síntese temporal atravessa o tempo, re-combina e repete todas as suas camadas, em série. A terceira síntese pode repetir o passado e o presente. Repete-os com uma diferença - mas apenas aquele passado ou presente que é intenso o suficiente para ser repetido (DELEUZE, 1994, p. 70-128. Ver também WILLIAMS, 2011).

A filosofia do tempo de Deleuze em *Diferença e Repetição* é tão complexa quanto a de Heidegger em *Ser e Tempo* e sou incapaz de fazer jus à riqueza de ambos os sistemas metafísicos. Mas acho justificável argumentar que as três camadas temporais de *Fonte da vida* podem ser compreendidas em termos de síntese do tempo, como explicada em *Diferença e Repetição*. A história do século XXI é a fundação do tempo, o presente da primeira síntese; a Espanha do século XVI é a base da memória, a segunda síntese; e o cosmonauta no espaço está situado na terceira síntese, a do futuro. Na terceira síntese, momentos da primeira e da segunda são repetidos para selecionar a intensidade do que pode ser repetido, no caso o amor dele por Isabelle/Izzy: "Você me buscou através dos tempos", diz Tom em sua nave-bolha cósmica. Desta perspectiva cósmica da terceira síntese do tempo futuro, esta é percebida em *loops* estranhos, repetindo e diferenciando em uma sorte de resultados ou movimentos verticais de todos os tempos. Apenas no futuro vemos que a Isabelle *histórica* do Antes e a Izzy *presente* do Durante reaparecem nas

---

<sup>3</sup> Optou-se por traduzir *ungrounding* por *a-fundamento*, seguindo a tradução do termo em francês (*effondement*) para o português proposta por Luiz Orlandi e Roberto Machado no livro *Diferença e Repetição* (Nota da Tradução).

alucinações de Tom em *loops de feedback*, guiando Tom em sua decisão final de acabar com os outros dois tempos ao escolher o eterno retorno, tornando-se uma estrela prestes a morrer. Apesar de parecer paradoxal, mas alinhado às demandas da terceira síntese do tempo, o eterno retorno acontece ao aceitar a morte e o retorno à poeira cósmica. Eu retornarei a este ponto momentaneamente.

Primeiramente, se provará útil examinar o exemplo de uma cena que é repetida em *loops de feedback* que explicam como o filme é contado sob esta perspectiva cósmica do futuro. O mais impressionante, talvez, seja a cena repetida três vezes em que a Izzy do presente surge vestida em um casaco de inverno e um chapéu de tricô brancos, para convidar Tommy: "Caminhe comigo". A primeira vez, ele responde do futuro, como Tom (em cada camada temporal a aparição dele é diferente), dizendo "Por favor, Izzy", dando a entender que quer que ela o deixe sozinho. E de fato a vemos usando o casaco de inverno branco na bolha espacial. Na segunda vez em que a cena aparece, é Tommy (no presente) que responde "Por favor, Izzy" e explica (enquanto nos mantemos na camada do presente) que seus colegas estão esperando por ele para uma cirurgia. Nos movemos mais profundamente na camada do século XXI, descobrindo a situação difícil da morte iminente dela e como Tommy está obcecado em curar sua doença fatal ao ponto de querer definir morte como uma doença a ser curada. Na terceira iteração da cena, quando Izzy o convida para caminhar com ela, Tommy muda de ideia e a acompanha na neve. Isto leva Tom/Tommy a sua decisão final de completar a história do conquistador do passado (uma história que Izzy estava escrevendo e repetidamente pedia para que ele terminasse), ao finalmente morrer no futuro (Tom morre climaticamente na nebulosa de uma estrela morrendo e se torna uma partícula celestial) e aceitar a morte dela ao plantar uma semente em seu túmulo no tempo presente.

A imagem final do filme é outra cena repetida do presente: em *close-ups* extremos, Tommy sussurra "tudo ficará bem" próximo ao pescoço de Izzy. No decorrer do filme, a *mise-en-scène* sugeriu fortemente que Isabelle/Izzy é a árvore da vida: na Espanha do século XVI, o vestido de Isabelle é parecido com uma árvore e os cabelos em seu pescoço são idênticos às fibras da árvore que vemos em *close-up* quando Tom fala com a árvore em sua nave

espacial; quando Tommy finalmente aceita a morte de Izzy, ele planta a semente de uma árvore em seu túmulo. Tudo isto sugere que ela se tornou parte do cosmos com sua morte. Assim como Tom, quando morre, ao retornar para a poeira cósmica. A vida na Terra é um prolongamento de uma energia emprestada que retornará para seu estado cósmico – e suas partículas renascerão com uma diferença em um ciclo de eterno retorno.

Desta forma vemos que esta versão da metafísica cósmica poderia ser caracterizada como imanente, embora uma imanência na forma mais elementar (ou até mesmo transcendental) de poeira cósmica. Em conexão com este tipo de imanência, é também importante notar que a criação não é a criação de Deus (mesmo que a crença em tal entidade transcendental não seja ao todo rejeitada), mas sim está relacionada a uma criação artística. Deleuze explicitamente relaciona repetição e a síntese do tempo para as artes:

Para além da repetição fundada e da repetição fundadora, uma repetição de a-fundamento, da qual dependem ao mesmo tempo o que aprisiona e o que libera, o que morre e o que vive na repetição (...). Talvez o mais elevado objeto da arte seja fazer com que todas estas repetições atuem simultaneamente, com sua diferença de natureza e de ritmo, seu deslocamento e seu disfarce respectivos, sua divergência e seu descentramento, encaixá-las umas nas outras e de uma à outra, envolvê-las em ilusões cujo "efeito" varia em cada caso. A arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior (DELEUZE, 1988, p. 403).

Em *Fonte da vida*, conseqüentemente, é significativo que a gênese da Terra esteja relacionada ao mito da fonte da juventude e ao desejo de criar, escrever histórias. Enquanto que a busca científica para a criação da vida (ou a *cura* da morte), pela qual luta Tommy, seja impossível, Tommy pode encerrar a história de Izzy no sentido de mantê-la viva em uma forma artística que se repete em um retorno interno por intensidade e força imanente. Aceitar a morte na criação artística.

### **Intensidade cósmica: transcendência imanente e imanência transcendental**

Permita-me concluir fazendo mais algumas diferenciações comparativas entre os dois filmes que tenho apresentado como o legado da astrometáfísica de Kubrick. Menos

preocupados com a real possibilidade de viagens espaciais, ambos os filmes fazem referência à gênese cósmica da nossa criação como parte de nossa consciência celestial. *A árvore da vida* dota esta criação com os poderes criativos celestiais de Deus, como as dimensões ocultas do Ser no ser-no-mundo, às vezes revelando-se quando prestamos atenção ou quando um cineasta nos faz ver esta dimensão em uma obra de arte. *Fonte da vida* propõe em um metanível que a arte em si tem o potencial criativo para conservar algo de amor e vida, enquanto que amor e vida em si são repetidos em um eterno retorno. O filme de Aranofsky apresenta outro tipo de espiritualidade, não religiosa. Outro tipo de crença e aceitação de vida e morte sem ser a apresentada por Malick.

É possível argumentar que *A árvore da vida* nos apresenta uma metafísica transcendental imanente na qual o ser-no-mundo oculta o Ser; na qual o homem depende de Deus, é feito à imagem de Deus e é circunscrito a um ciclo eterno da mesma estrutura de escolha entre dois caminhos: Graça ou Natureza. *Fonte da vida* nos dá uma metafísica imanente transcendental, na qual a humanidade retorna não tanto em ciclos estruturados de forma binária mas em *loops de feedback* que apresentam diferenças através do tempo; na qual o homem é parte (ou mesmo apenas uma partícula) do universo para o qual ele retorna em suas conexões com tudo que não é humano e, eventualmente, como poeira cósmica (ver também WILLIAMS, 2010). Ambos os filmes podem ser considerados neuroimagens que, ao apresentar um universo mental totalmente corporificado, expressam diferentes tradições metafísicas e relações com o Cosmos. As dimensões cósmicas de Malick restauram o temor do Ser e de Deus, enquanto caminha para o fim do tempo (como o ser-para-a-morte da subjetividade humana). O filme de Aranofsky nos conscientiza de nossa relação imanente com o Cosmos, a qual é, por fim, nossa futura reconciliação com este. O amor será capaz de nos transportar através do tempo, mesmo que não retornemos como seres humanos.

Eu consideraria os dois filmes como neuroimagens, por terem transformado a extensiva conquista do *Espaço Externo* em uma intensa relação com o Cosmos enquanto *Espaço Interno* (o mundo do cérebro). Apesar dos diferentes pontos de vista metafísicos, os filmes se encontram onde reconhecemos os problemas compartilhados e universais da vida, do amor e da morte. E, por fim, em ambos os casos o futuro do nosso planeta está em jogo.

Quando o *Espaço Interno* e o *Espaço Externo* se tocam (como em *A árvore da vida*: "Deus, quando você tocou meu coração pela primeira vez?") ou estão envoltos um no outro (as camadas de tempo e as histórias repetidas em *Fonte da vida*), estes filmes chegam à sua intensidade cósmica mais profunda ao expressar o que nos aflige enquanto verdades metafísicas cósmicas.

## Referências

CAVELL, Stanley. **The world viewed**: reflection on the ontology of film (versão expandida). Cambridge: Harvard University Press, 1979.

CRITCHLEY, Simon. Calm: on Terrence Malick's *The Thin Red Line*. **Film Philosophy**, v. 6, n. 38, 2002. Disponível em < <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48critchley> >. Acesso em: 7 nov. 2016.

DAVIES, David. Terrence Malick. In: LIVINGSTON, P.; PLANTINGA, C. (Org.). **The Routledge companion to philosophy and film**. London/New York: Routledge, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Difference and repetition**. New York: Columbia University Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988.

FURSTENAU, Marc; MACAVOY, Leslie. Terrence Malick's heideggerian cinema: war and the questions of being in the thin red line. **Vertigo**, v. 2, n. 5, 2003. Disponível em < [http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-2-issue-5-summer-2003/terrence-malick-s-heideggerian-cinema](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-5-summer-2003/terrence-malick-s-heideggerian-cinema) > Acesso em: 7 nov. 2016.

HEIDEGGER, Martin. **Being and time**. New York: Harper & Row, 1962.

HEIDEGGER, Martin. **Basic writings** (from *Being and Time* to the task of thinking). London: Routledge, 1993.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**. v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

NEEF, Sonja A. J.; SUSSMAN, Henry (Org.). **Astroculture: figurations of cosmology in media and arts**. Paderborn : Fink, Wilhelm, 2013.



PISTERS, Patricia. Numbers and Fractals: neuroaesthetics and the scientific subject. In: GAFFNEY, Peter (Ed.). **The force of the virtual: Deleuze, science and philosophy.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PISTERS, Patricia. **The Neuro-image:** a deleuzian filmphilosophy of digital screen culture. Stanford: Stanford University Press, 2012.

SILVERMAN, Kaja. **The acoustic mirror:** the female voice in psychoanalysis and cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SILVERMAN, Kaja. All things shining. In: ENG, David, KANZANJIAN, David. (Ed.), **Loss:** the politics of mourning. Los Angeles: University of California Press, 2003.

WILLIAMS, James. Immanence and transcendence as inseparable processes: on the relevance of arguments from Whitehead to Deleuze interpretation. **Deleuze Studies**, v. 4, n. 1 p 94-106, 2010.

WILLIAMS, James. **Gilles Deleuze's philosophy of time:** a critical introduction and guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.