

“A GLÓRIA AO NOSSO REDOR”: O CINEMA AUTORAL DE TERENCE MALICK

■ SANDER CRUZ CASTELO

<https://orcid.org/0000-0001-7283-8388>

Universidade Estadual do Ceará

RESUMO Tendo abandonado carreira promissora de filósofo para escrever e dirigir filmes na Nova Hollywood, Terrence Malick tornou-se célebre pela produção lacunar, de forte veia autoral, e o mutismo acerca de sua obra. Intenta-se, neste artigo, identificar os elementos narrativos e estilísticos dos seus oito primeiros longas-metragens ficcionais, com esteio na metodologia de análise fílmica de Bordwell e Thompson. Conclui-se que Malick objetiva comunicar a experiência da graça por meio da forma e do estilo únicos dos seus filmes.

Palavras-chave: Cinema de Terrence Malick. Narrativa. Estilo.

ABSTRACT “THE GLORY AROUND US”: THE AUTHORIAL CINEMA OF TERENCE MALICK

Having abandoned a promising career as a philosopher to write and direct films in New Hollywood, Terrence Malick became famous for lacunar production, authorial vein and mutism about his work. This article tries to identify the narrative and stylistic elements of his first eight fictional feature films, based on Bordwell and Thompson’s methodology of film analysis. It is concluded that Malick aims to communicate the experience of grace through the unique form and style of his films.

Keywords: Terrence Malick’s cinema. Narrative. Style.

RESUMEN “LA GLORIA QUE NOS RODEA”: EL CINE DE AUTOR DE TERENCE MALICK

Habiendo abandonado una prometedor carrera como filósofo para escribir y dirigir películas en New Hollywood, Terrence Malick se hizo famoso por sus lagunas en la producción, con una fuerte racha de autor y el silencio sobre su trabajo. El objetivo de este artículo es identificar los elementos narrativos y estilísticos de sus primeros ocho largometrajes de ficción, basados en la metodología de análisis cinematográfico de Bordwell y Thompson. De ello se desprende que

Malick tiene como objetivo comunicar la experiencia de la gracia a través de la forma y el estilo únicos de sus películas.

Palabras clave: Cine de Terrence Malick. Narrativa. Estilo.

Introdução

O cineasta norte-americano Terrence Malick notabilizou-se por carreira heterodoxa. Filósofo promissor, abandonou o exercício da disciplina para se dedicar à Nova Hollywood, arquitetando, em suas margens, dois longas-metragens únicos nos anos de 1970: *Terra de ninguém* (*Badlands*, EUA, 1973) e *Cinzas do paraíso* (*Days of heaven*, EUA, 1978). Exilou-se, em seguida, na França, sem maiores explicações. Retomou o ofício 20 anos após, com outro filme desconcertante, *Além da linha vermelha* (*The thin red line*, EUA, 1998), seguido de *O novo mundo* (*The new world*, EUA/RU 2005). Com *A árvore da vida* (*The tree of life*, EUA, 2011), o diretor atingiu o ápice da carreira, devotando-se, doravante, a produções mais modestas e experimentais, realizadas sem roteiros, que, se lhe facultaram maior liberdade criativa, custaram-lhe o apoio da crítica, que passou a acusá-lo de exaustão artística: tratam-se dos filmes *Amor pleno* (*To the Wonder*, EUA, 2013), *Cavaleiro de copas* (*Knight of cups*, EUA, 2015) e *De canção em canção* (*Song to song*, EUA, 2017)¹.

Os traços formais e estilísticos ímpares de sua obra, marcadamente autoral, somados a seu mutismo acerca dela, instigam a decifrá-la², tal qual uma esfinge. Para tanto, identificar-se-ão os elementos narrativos³ e estilísticos⁴ de seus oito longas ficcionais, com esteio no método de análise fílmica propugnado por Bordwell e Thompson (2013).

1 Não se considera o documentário *Voyage of time* (EUA, 2016).

2 Parcialmente, claro.

3 Enredo, personagens, tempo, espaço e narradores.

4 *Mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som.

Da filosofia à Nova Hollywood

Terrence Malick é cineasta com carreira bastante singular. Nascido em 1943, ele passou a infância e a adolescência no meio-oeste e no sul estadunidense – onde o pai⁵ serviu como engenheiro, inventor e executivo da indústria petrolífera –, se empregando durante as férias de verão em campos de óleo e de trigo (MAHER, 2015). Aluno e esportista⁶ laureado, ele cursou o Ensino Médio em internato episcopal, graduou-se em Filosofia em Harvard e foi premiado com a concorrida bolsa de estudos Rhodes⁷, que lhe permitiu iniciar o doutorado em Oxford, abandonado em razão da indisposição do orientador⁸ com a filosofia continental⁹ como objeto de pesquisa filosófica (MAHER, 2015)¹⁰.

De volta aos Estados Unidos da América (EUA) no final dos anos de 1960, ele colaborou como *freelance* para revistas como *New Yorker*, ensinou filosofia no Massachusetts Institute of Technology (MIT)¹¹ e fez parte da primeira turma do American Film Institute (AFI), em Los Angeles, onde fez um curta, *Lanton Mills* (1969). Dedicou-se, em seguida, a revisar e a produzir roteiros originais para Hollywood, empenhando-se, finalmente, na produção de seu primei-

5 De ascendência iraniana. A mãe, de descendência irlandesa, era dona de casa (MAHER, 2015).

6 Jogador de futebol americano.

7 Concedida a somente 32 estudantes de todo o mundo (MAHER, 2015).

8 Gilbert Ryle, adepto da filosofia analítica.

9 Leia-se Heidegger.

10 Analisar-se-ia, também, a visão de mundo de Kierkegaard e Wittgenstein. Malick, contudo, traduziu, apresentou e fez as notas críticas de texto de Heidegger publicado em 1969 (MALICK, 1969).

11 Em Cambridge, no estado de Massachusetts.

ro longa-metragem, *Terra de ninguém*, do qual exerceu controle quase absoluto¹².

Essa independência artística o colocou à margem da própria Nova Hollywood, formada por cineastas, como ele, escolarizados para o ofício e que introduziram os princípios narrativos e estilísticos dos cinemas novos¹³ no sistema fílmico industrial dos EUA, assentado nos gêneros cinematográficos. Compare-se, para tanto, o ritmo de sua produção, bastante irregular¹⁴, com a de próceres da Nova Hollywood, como Scorsese ou, mesmo, Coppola¹⁵.

A descontinuidade artística favoreceu a variação de forma e estilo dos seus filmes, podendo-se dividi-los em três fases, identificadas com subgêneros dramáticos específicos: dramas de época e/ou sociais¹⁶; dramas de guerra e/ou históricos¹⁷; e dramas familiares e/ou românticos¹⁸.

Dramas de época e/ou sociais

Nos filmes dramáticos, a catarse do espectador se efetiva mediante a “dor”. O protagonista procura corrigir “erro” que provocou a “reversão de [sua] fortuna”, a “provação” sendo “exemplar”, na medida em que transforma o sofrimento em “sabedoria”. Alguns “temas-chaves” os caracterizam: “superação”; “heroísmo”/“sacrifício”; “destino”; “descobertas interiores”; e “grandes questões”/“dilemas morais” (BAHIANA, 2012, p. 143-147).

Nos dramas de época, em particular,

o período inspira e dá contornos específicos a crises mais íntimas e fictícias. [...] o desloca-

mento para outro lugar no passado [...] permite uma grande liberdade aos realizadores. [...] mundos inteiros podem ser recriados a serviço das ideias e preocupações dos realizadores [...]. (BAHIANA, 2012, p. 150-151).

Já o drama social “[...] coloca as personagens em confronto com uma concepção do mundo na qual elas têm dificuldade em encontrar o seu lugar e as suas referências, sendo muitas vezes vítimas de contextos que negam ou agridem os seus direitos elementares” (NOGUEIRA, 2010, p. 24).

Na primeira obra de Malick, *Terra de ninguém* (EUA, 1973), Kit, lixeiro e vaqueiro, que sofre de alienação social e tédio existencial, engaja-se numa sucessão de assassinatos em Dakota do Sul e Montana, nos anos de 1950, de forma a manter a relação de amor com Holly e alcançar a celebridade¹⁹, tendo, em consequência, de lidar com a sua própria morte.

No seu filme seguinte, *Cinzas do paraíso* (EUA, 1978), Bill refugia-se com a irmã, Linda, e a namorada, Abby, numa fazenda de trigo do Texas²⁰, no decorrer da primeira guerra mundial, após assassinar o capataz da usina de Chicago onde era empregado. Ciente de que o novo patrão sofre de doença terminal e que está apaixonado pela sua companheira (Bill e Abby se passam por irmãos), Bill a convence a se casar com o fazendeiro. Como este parece recuperar a saúde e Abby se afeiçoa a ele, o triângulo amoroso se torna insustentável, degenerando na morte dos dois homens.

Nesse par de filmes com pano de fundo histórico, desajustados que anseiam por ascensão ou dignidade social se enredam paulatinamente num destino trágico tecido por eles mesmos. O amor erótico (Eros) é corrompido pela ambição material e de *status* social. A na-

12 O filme foi vendido já pronto e exibido – no festival de Nova Iorque – para a Warner.

13 Notadamente, da *nouvelle vague* e seu programa de um cinema de autor.

14 Nove longas ficcionais em quase cinco décadas de carreira. Seu último filme, *Uma vida oculta* (*A Hidden Life*, EUA/ALE, 2019), tratou do objetor de consciência austríaco Franz Jägerstätter, executado pelos nazistas.

15 Com mais de duas dezenas de filmes cada um.

16 Os dois primeiros.

17 O terceiro e o quarto.

18 Os quatro seguintes.

19 Ele era seguidor de James Dean.

20 Malick trabalhou em colheita de trigo do Texas no verão de 1961, após terminar a High School, visando juntar dinheiro para cursar a universidade – ele havia sido aceito em Harvard. (MAHER, 2015)

tureza avulta nessas obras tanto como signo da impotência quanto como metáfora da miséria humana. A narração fica a cargo de crianças (Linda) e adolescentes (Holly) do sexo feminino que, inocentemente, informam e interpretam o que acontece em *voz over*.

Privilegiam-se cenários exteriores, notadamente a paisagem natural das Grandes Planícies, com seu clima seco, vegetação herbácea²¹, fauna peculiar²², rios, vento abundante e céu onipresente, onde se avista o sol e a lua (ver: WISHART, 2011). Ressaltam-se, também, a fachada e o interior de casas, ocupadas por animais domésticos²³ e gaiolas, e equipadas com jardins e cataventos; veículos como carros, trens, aviões e helicópteros; estradas; cidades industriais e interioranas etc. Os personagens fazem uso de objetos como instrumentos musicais, equipamentos de reprodução sonora, livros, fotos, pincéis, armas de fogo, balões etc.

A fotografia privilegia a iluminação natural, especialmente a proveniente da “hora mágica”, isto é, do pôr do sol. À noite, aproveita-se a luz emitida por objetos de cena, como faróis de carro e fogueiras (que incineram casas, plantações, pessoas e animais). Planos fixos, tanto abertos como de detalhe, acrescidos de câmeras baixas de árvores, tomadas aéreas e profundidade de campo, estimulam a contemplação do poder e da indiferença da natureza²⁴ frente aos homens, ora colocados abaixo, ora no mesmo nível dela. *Travellings* e panorâmicas acompanham as ações e desnudam o ambiente natural e humano. Os planos são mais longos do que os das fases seguintes do cineasta.

21 Da qual se realçam as árvores, contudo, e as plantações de trigo, guardadas por espantalhos.

22 Incluindo aves e insetos, como gafanhotos. A propósito, Malick é muito interessado em ornitologia, fazendo passeios ao ar livre e visitas a parques naturais em busca de pássaros. Chega, mesmo, a mudar os planos de filmagens para registrá-los, provocando surpresa e desespero em seus atores (MAHER, 2015).

23 Cachorros.

24 Sinônimo de destino trágico.

Não obstante as elipses mais radicais, a montagem obedece, relativamente, aos cânones clássicos, seguindo a continuidade das ações, utilizando, inclusive, do plano/contraplano. As transições de tempo apoiam-se em dissolves. À montagem contínua do tempo e do espaço sobrepõem-se, por vezes, a montagem rítmica e a gráfica, facultando a reflexão.

Além do som não diegético contido nas músicas eruditas²⁵, de vanguarda, nativas e *pop* – as duas últimas, evocadoras de uma época –; ressaltam-se, no plano diegético interno, as vozes em *over*²⁶ e, no plano diegético externo, os sons e o silêncio da natureza, além das músicas postas a tocar pelos personagens, que adoram dançar.

Dramas de guerra e/ou históricos

Sobre os dramas de guerra:

Quase sempre o tema central dos dramas de guerra é o heroísmo, compreendido não apenas como renúncia e superação, mas principalmente como lealdade – a um país, a uma causa, um batalhão, um amigo, alguém que se ama. O dilema moral do herói é, em geral, entre a lealdade expressa, que lhe é exigida – a bandeira, tropa, causa, país – e a que ele descobre em si mesmo como mais urgente – família, amores, camaradas. (BAHIANA, 2012, p. 153).

O subgênero

[...] remete necessariamente para circunstâncias de elevada violência como são necessariamente os cenários de guerra ou as suas consequências; perante o inimigo e perante a morte, o indivíduo questiona ou descobre a sua plena e autêntica humanidade (ou a sua ausência) (NOGUEIRA, 2010, p. 24)

Os dramas históricos, por sua vez, consistem em

[...] interpretações, frequentemente estilizadas, de fatos e personagens históricos. [...] Além dos

25 Infantis, como a do método *Orff*; etc.

26 Exprimindo o pensamento dos personagens.

temas essenciais de heroísmo, suplantação, renúncia e dilemas morais, o drama histórico pode, numa espécie de contraponto perfeito à ficção científica, oferecer uma oportunidade para reimaginar o passado como modo de comentar o presente. (BAHIANA, 2012, p. 150).

Em *Além da linha vermelha* (EUA, 1998), produzido após duas décadas de inatividade do diretor, a companhia norte-americana C é encarregada de tomar uma montanha na ilha de Guadalcanal, no Pacífico, durante a segunda guerra mundial. Enfrentando resistência ferrenha dos japoneses, os soldados são permanentemente desafiados pela morte, incitando-os a refletir sobre o sentido da existência. O conflito central desloca-se, pois, da beligerância de tropas inimigas para o duelo entre duas concepções opostas da existência, personificados no soldado Witt e no sargento Welsh: o primeiro, defendendo a imortalidade da alma; o segundo, a redução do homem à matéria.

O novo mundo (EUA/ING, 2005), por sua vez, conta a estória da primeira colônia fundada em solo norte-americano, a de Jamestown, no atual estado da Virgínia, em 1607. O encontro dos ingleses com os nativos, inicialmente, harmônico, torna-se belicoso, em razão das dificuldades e da ambição dos colonizadores, que pervertem o intento original de criar uma sociedade livre e igualitária, ancorada no trabalho com a natureza, deixando-se guiar pela busca da riqueza, representada pelo ouro, que degenera em miséria e fome, em contraste brutal com a abundância dos nativos. O amor de um colono, o capitão John Smith, com uma índia, Pocahontas, interpõe-se, malgradadamente, ao conflito interétnico.

Nesses dois filmes históricos, a morte continua a sobrepujar os projetos humanos, viciosos ou virtuosos, incluindo anteparos poderosos, como o amor fraterno (Philos)²⁷ e

²⁷ Visível na Companhia C, reconhecida por Witt como sua família.

o amor erótico²⁸. O amor divino (Ágape) desponta, contudo, como possibilidade de superação da morte, notadamente por meio de Witt e de Pocahontas, cujas presenças além-morte se fazem notar, por meio de suas vozes e de elementos da natureza. Esta, pois, é enfatizada como veículo de graça e benevolência, em desfavor de sua indiferença e implacabilidade nos filmes anteriores.

As personagens e as linhas narrativas se diversificam, multiplicando os narradores e as vozes em *over*. Em *Além da linha vermelha*, além do espiritualizado Witt e do cético Welsh, salientam-se as vozes do ganancioso tenente Tall e do romântico soldado Bell. Já em *O novo mundo*, excetuando John Smith e Pocahontas, destacam-se as vozes de John Rolfe, colono com quem a nativa contrai núpcias²⁹, e de Mary, dama de companhia dela em Jamestown. Junto a maior variedade de narradores, amplia-se o recurso aos *flashbacks*.

Como na primeira fase do cineasta, a natureza é exuberante, enfatizada nos cenários exteriores, predominando, agora, ilhas, sub-jacentes a oceanos³⁰ e rios³¹, as quais se buscam subjugar. Em Guadalcanal, viceja o clima equatorial, com altos índices de temperatura, umidade e chuva, vegetação densa³² (EXPOSTI, 2017) e animais como jacarés, peixes e cobras, estimulando o extrativismo vegetal, animal e mineral. Em Jamestown, domina o clima subtropical úmido, com invernos e verões rigorosos, além de boa pluviosidade (POLON, 2014). Assim, mesmo estando localizada numa planície costeira, dispendo de solo fértil e pantanoso, peixes e aves (NATIONAL PARK SERVICE, 2015a; 2015b), as fontes de alimento podem ser escassas, incluindo água potável (MCCARTNEY,

²⁸ Expresso nos casais Bell-Marty (*Além da linha vermelha*), John Smith-Pocahontas e John Rolfe-Rebecca (*O novo mundo*).

²⁹ Assumindo a identidade de "Rebecca".

³⁰ Pacífico e Atlântico.

³¹ James.

³² Incluindo florestas.

2014). Nas duas ilhas, as árvores³³, a água, o céu, o sol, a lua, o vento e o fogo³⁴ persistem como elementos fulgurantes.

Avista-se, ainda, o exterior e o interior de habitações dos colonos e dos nativos, incluindo: fortes, navios³⁵, tendas militares, casas e choupanas³⁶; suas crianças, plantações ou culturas³⁷, criações³⁸ e animais domésticos³⁹; seus templos religiosos; suas vias⁴⁰ e meios de transporte⁴¹; suas armas⁴² etc. O contraste entre a paisagem natural e cultural do europeu e a dos nativos se acentua com a viagem de Pocahontas e outro índio⁴³ à Inglaterra, e a imersão de Witt⁴⁴ e de John Smith⁴⁵ na cultura melanésia e powhatan, respectivamente.

A fotografia continua a experimentar as nuances da luz natural⁴⁶ nas tomadas externas, e, nos interiores, a iluminação provinda do exterior ou de objetos de cena⁴⁷. Planos fixos, gerais, de conjunto e de detalhe, bem como câmeras altas e baixas, enfatizam a beleza e a crueldade da natureza, da qual o homem é parte⁴⁸. Primeiros planos frisam, igualmente, seu medo e sua coragem frente à morte⁴⁹. Afora movimentos panorâmicos, a câmera flutua no espaço de forma sinuosa, inquieta, perquiridora, seguindo os homens de lado, por detrás⁵⁰ ou por cima⁵¹. Planos subjetivos parecem

33 Sempre tentando “alcançar a luz” (*O novo mundo*).

34 Produto das armas de guerra, que transformam a natureza num “inferno”.

35 E suas prisões.

36 Elas podem aparecer com aberturas no teto, destruídas etc.

37 Milho, tabaco, coco.

38 Galinhas.

39 Cachorros e pássaros engaiolados.

40 Mata fechada, picadas, rios, oceanos, faixa de areia da praia.

41 Navios, barcos.

42 De caça, de guerra.

43 Junto de outros “bens” da colônia.

44 Voluntária, pois se trata de desertor.

45 Involuntária, já que é feito prisioneiro.

46 E suas sombras.

47 Como velas, fósforos e lâmpadas.

48 Mostram-se suas mãos, olhos.

49 Seu rosto, como tudo o que existe, é feito de “discórdia e amor” (*Além da linha vermelha*).

50 *Travelling*.

51 Gruas.

sublinhar que a “imaginação”⁵² vale mais do que a ação, o coração mais do que a razão, que o “sonho”⁵³ do exílio entre os nativos⁵⁴, partícipes no amor ao “Grande ser”, foi mais verdadeiro e real que a existência neste mundo, movido pelo ouro e pelo sucesso, e que caminha para a destruição.

A duração dos planos é encurtada nessa fase do cineasta, especialmente em *O novo mundo*. As elipses se tornam mais ostensivas, tornando menos inteligível o progresso da ação. Esta se torna mais descontínua, menos linear, especialmente nas cenas de exílio dos protagonistas entre os nativos. Se as transições são menos abruptas em *Além da linha vermelha*, que usa de dissolves, no filme seguinte, as ações são abandonadas antes de sua finalização, produzindo um corte seco. A montagem rítmica e gráfica se destaca, por vezes, da montagem temporal e espacial, fazendo-se uso, também, da montagem alternada e da câmera lenta. Somados, esses recursos estilísticos geram uma atmosfera onírica e inebriante, que coloca o espectador em estado de contemplação e êxtase.

A voz *over* se torna mais ostensiva, sobrepujando, às vezes, a voz *in*, o diálogo dos personagens com eles próprios substituindo aquele encetado com os outros. O som diegético externo explora tanto a calma e a expectativa fomentada pelo silêncio quanto o ruído ensurdecedor das tecnologias de destruição humanas. Já o som não diegético é preenchido com música erudita – secular e sacra –, de vanguarda, renascentista, nativa, experimental e *pop*.

Dramas familiares e/ou românticos

O drama familiar assume

[...] os mais diversos tons na sua abordagem,

52 *Além da linha vermelha*.

53 *O novo mundo*.

54 Melanésios e powhatans.

indo do filme independente, centrado frequentemente na disfuncionalidade familiar, ao melodrama, no qual o conflito de gerações ou o preconceito moral colocam frequentemente elementos familiares em confronto, passando pelo *teenage movie*, dedicado precisamente às dificuldades dos momentos de amadurecimento do indivíduo [...]. (NOGUEIRA, 2010, p. 25).

Por seu lado, o subgênero do drama romântico

[...] tende a focalizar a sua atenção nas relações afectivas de maior intimidade ou cumplicidade, dando frequentemente a ver o seu reverso, as suas dificuldades e incomunicabilidades, a sua transitoriedade ou incompatibilidade. Por eleger como tema fulcral o mais compulsivo dos afectos, tende a suscitar o maior envolvimento do espectador [...]. (NOGUEIRA, 2010, p. 24).

Nos filmes dessa estirpe, “[...] casais vivem paixões que não devem, não podem, não conseguem de jeito nenhum ser felizes [...]” (BAHIANA, 2012, p. 155).

A *árvore da vida* (EUA, 2011), quinto longa do diretor, inaugura nova fase em sua cinematografia, marcada pela abordagem autobiográfica do tema da morte e do amor. O filme retrata a infância em Waco (Texas) de três irmãos, nos anos de 1950, e o impacto da morte de um deles, aos 19 anos, na família, especialmente na mãe e no primogênito, Jack, protagonista do filme⁵⁵. Eles superam a perda quando a aceitam como dádiva divina, como tudo o mais que os cerca.

A narrativa remete o presente inquieto de Jack, arquiteto bem-sucedido em Houston (Texas), a seu passado⁵⁶, retomado por meio de

55 Nascido em Ottawa (Illinois) ou em Waco (Texas), Malick residiu também em Bartlesville (Oklahoma) – cidades onde o pai, geólogo e inventor (como no filme), trabalhou para a Phillips Petroleum, acumulando cargos como diretor de projetos e gerente da divisão de combustíveis de foguetes –, antes de cursar a High School num internato (St. Stephen's Episcopal School), em Austin, Texas. O seu irmão do meio, Larry, violinista, teria se suicidado na Espanha em 1968, pressionado pelos exigentes estudos de Música. (BISKING, 2009; MAHER, 2015; WICKMAN, 2013).

56 Infância.

flashbacks. À voz *over* do adulto se adiciona, logo, a da criança, sobressaindo-se, ainda, a voz de seus pais, especialmente da genitora.

Amor pleno (EUA, 2013) foca na vida amorosa insatisfeita de Neil, um inspetor ambiental⁵⁷; primeiro, com uma ucraniana, Marina, que, junto com a filha, Tatiana, acompanha-o no retorno de Paris a Oklahoma, seu estado natal; depois, com uma namorada de infância, Jane, que procura salvar a fazenda da família⁵⁸. O amor erótico parece insuficiente para sustentar uma existência, o amor divino também sendo colocado na berlinda, mediante as dúvidas do padre Quintana. Uma graça, o amor é também uma injunção, um dever, cuja única alternativa é a morte (que assombra, principalmente, Marina, que tenta se suicidar).

A narrativa é fragmentada em pontos de vista diversos, vigorando as vozes em *over* de Neil, Marina, Jane e Quintana, mas se mantendo a linearidade das ações.

O cavaleiro de copas (EUA, 2015) gira em torno da vida estéril de Rick, um roteirista de Hollywood que engata uma série de relacionamentos amorosos depois da separação da

57 De campos de petróleo.

58 Em maio de 1979, Malick se mudou para Paris, onde, por volta de 1981 e 1982, conheceu moradora de seu prédio, de nome Michelle Morette, que já possuía filha, Alexandra, de outra relação. Os três se mudaram para Austin, no Texas, um ou dois anos depois, o casal contraindo núpcias em 1985. Alexandra, como a Tatiana de *Amor Pleno*, retornou para a França antes da mãe, para viver com o pai biológico, em razão de inadaptação aos EUA (acentuada, segundo Bisking, pelos hábitos intransigentes de Malick, como o de proibir aparelho de TV em casa). Malick pediu o divórcio no início de 1996, em meio à conturbada pré-produção de *Além da linha vermelha*, o casal separando-se oficialmente em 1998, ano em que o cineasta se casou com Alexandra Ecky Wallace, filha de um pastor episcopal, com quem ele teria namorado no internato, antes de ir para Harvard, e que vinha de segundo casamento, com seis filhos. Michelle faleceu em 2002, fato que teria motivado boa parcela das reflexões de *Amor pleno*. Antes dela, o diretor fora casado com Jill Takes (assistente de Arthur Penn), entre 1970 e 1976 (BISKING, 1998; MAHER, 2015; CARVALHO, 2012; ODAM; EALY, 2011), e vivera com Michie Gleason, que assistiu à produção de *Cinzas no paraíso* e se tornou, depois, diretora (BISKING, 2009: 417, 464; MICHIE GLEASON, 2017; MCCRACKEN, 2011).

esposa, Nancy, sem se comprometer verdadeiramente com nenhum deles. Sua busca pelo amor erótico se confunde com a da transcendência, despertada, aparentemente, com a morte de um de seus irmãos, que deteriorou as relações familiares.

Dividida em oito segmentos, que orbitam em torno da vida familiar e amorosa de Rick, a narrativa dá vazão a inúmeras vozes em *over*. Além da dominante, de Rick, e da de Joseph, seu pai, ouvimos as vozes de sua mãe⁵⁹, das mulheres com quem o roteirista se envolve amorosamente⁶⁰, de *bon-vivants* como ele⁶¹, de religiosos de diversas denominações⁶² e de filósofo idealista⁶³, costuradas por meio da lembrança ou de um sonho⁶⁴ dele.

De canção em canção (EUA, 2017), penúltimo filme ficcional do cineasta, aborda triângulo amoroso no meio musical de Austin (Texas), formado por BV, compositor em projeção, Cook, seu produtor, e Faye, compositora que assessora o último. A ambição de riqueza e sucesso, junto da satisfação instantânea dos desejos, corrói a amizade e o amor, degenerando em morte⁶⁵ e no esquecimento das origens. No final, BV parece desistir da carreira musical, retornando para o seio familiar⁶⁶ e se empregando num campo de petróleo.

Basicamente quatro linhas narrativas conduzem a trama, destinadas a cada um dos quatro personagens principais, ora se cruzando, ora funcionando de forma autônoma, guiadas pelas suas vozes em *over*.

Os quatro últimos filmes de Malick são claramente autobiográficos, a despeito dos cuidados extremos do diretor com a exposição da vida pessoal. Tratando da infância (*A árvore da*

vida); do início da vida adulta, englobando as primeiras experiências profissionais, os relacionamentos amorosos mais sérios e o afastamento da família (*De canção em canção*); e da maturidade, tanto profissional (*Cavaleiro de copas*) quanto pessoal (*Amor pleno* e *Cavaleiro de copas*), permeada de crises e impasses; esses filmes reconstroem, por meio da memória e da imaginação, uma biografia assombrada pela morte.

Os cenários dessa espécie de tetralogia alternam os lugares onde Malick viveu: Waco (Texas), cidade onde nasceu e passou a infância; Bartlesville (Oklahoma), onde atravessou outra parte da meninice; Austin (Texas), onde cursou a High School, instalou-se após o exílio europeu e onde vive atualmente (BENSON, 2017); o condado de Los Angeles, onde estudou cinema e iniciou a carreira cinematográfica, primeiro como roteirista, depois como diretor; e Paris, para onde se exilou após o segundo filme.

Waco⁶⁷ é retratada como exemplar da vida suburbana cinquentista, com casas amplas, vastos jardins e ruas largas e arborizadas. Os homens passam o dia no trabalho, as mulheres cuidam da casa e as crianças brincam pela vizinhança. Já em Bartlesville, as residências são mais espaçadas, a vida comunitária se restringindo às festividades cívicas. Ela parece uma área desértica, de ocupação recente, tomada por poços de petróleo e conjuntos de casas planejadas para abrigar seus pioneiros exploradores, ainda que se depare, presumivelmente, com moradores mais antigos, afetados pela poluição ambiental. A propósito, visualizam-se zonas periféricas nas duas cidades, notadamente na última, onde o padre Quintana visita, regularmente, pobres, doentes, deficientes, velhos, presidiários e viciados.

59 Ruth.

60 Della, Nancy, Helen, Elisabeth, Karen e Isabel.

61 Tonio e um cafetão.

62 Padre, pastor, evangelista, salmista e monge budista.

63 Platão.

64 Isto é, de um grande *flashback*.

65 Suicídio de Rhonda, ex-garçonete com quem Cook se casara.

66 Do qual queria, antes, manter distância.

67 A maior parte das filmagens ocorreu, todavia, em Smithville, pequena cidade, com 3.817 habitantes, da região metropolitana de Austin (U.S. CENSUS BUREAU, 2010).

Austin, de seu lado, é representada tanto como sede de um modo de vida alternativo, pautado em valores culturais⁶⁸, próprio de artistas e intelectuais; quanto pela vida luxuosa e exibicionista dos produtores e empresários do entretenimento, em moradias de aço e vidro, equipadas com utensílios de última geração, grandes jardins e piscinas.

Los Angeles, por sua vez, é identificada pelas moradias funcionais⁶⁹ de Marina Del Rey, as mansões de Beverly Hills, os edifícios empresariais ultramodernos da Century City, os estúdios cinematográficos de Burbank⁷⁰, autoestradas⁷¹, túneis, corredores comerciais, lanchonetes, hotéis, boates e as praias de Santa Mônica, Venice e Malibu. Apresenta-se também o centro histórico da cidade, com seus antigos cinemas⁷² e clubes, e a Skid Row, onde se concentram moradores de rua, negros.

Paris, por fim, é celebrada por meio de monumentos históricos, praças e parques, mas também problematizada na solidão de seus metrô e apartamentos.

Tratam-se, pois, de filmes com cenarização mais urbana e contemporânea, nos quais se avistam casas⁷³, prédios residenciais ou em-

presariais⁷⁴, quarteirões⁷⁵, igrejas, templos, lojas, lanchonetes, postos de gasolina, hotéis, boates, museus, vias de circulação⁷⁶ e meios de locomoção⁷⁷ modernos, estacionamentos, *piers*, *outdoors*/letreiros, postes de iluminação, sinais de trânsito, fios de eletricidade, praças, monumentos, esculturas/estátuas⁷⁸, clubes, piscinas etc. As habitações são mobiliadas com equipamentos de última geração, sendo notadas por suas janelas⁷⁹, portas, sacadas, ventiladores, camas, jardins de inverno, escadas, mesas⁸⁰, espelhos, torneiras⁸¹ e instrumentos musicais. A natureza, todavia, se imiscui nesse ambiente artificializado que são as cidades, por meio de animais domesticados⁸², aves⁸³, plantas, jardins, cemitérios, hortas, árvores, rochas, terra⁸⁴, água⁸⁵, vento e sol⁸⁶, além de assolar suas franjas por meio de desertos⁸⁷ e praias.

A cidade parece mero simulacro da natureza. Emulando-a, oculta ainda mais os sinais de transcendência do mundo. A luz natural, irradiada pelo sol e pela lua, é substituída pela luz artificial das lâmpadas caseiras, postes de iluminação, letreiros luminosos e faróis de carros. O vento passa a ser gerado por ventiladores de teto e aerogeradores. O mar é trocado pelas piscinas. Arranha-céus, fios e postes ocupam o lugar das árvores. Helicópteros, aviões, pipas e *parasails* fazem as vezes de pássaros, atrain-

68 Música, poesia, alimentação e religiosidade *new age* etc.

69 *Lofts*.

70 Da Warner.

71 *Highways*.

72 Da Broadway.

73 Às vezes, destruídas por incêndio. O leitmotiv do incêndio – e das lacerações por eles causadas – na obra de Malick evoca acidente automobilístico que provocou severas queimaduras no seu irmão mais novo (Christopher) e que vitimou, fatalmente, a sua cunhada, à mesma época do suicídio de Larry. Nascido em 1948, em Tulsa, Oklahoma, Christopher graduou-se em Matemática (Barry, o problemático irmão sobrevivente de Rick, de *Cavaleiro de copas*, afirma, em certo momento, que era melhor em “Matemática e Ciências” que o último), fez mestrado em Psicologia comportamental e cursou (parcialmente, crê-se) o doutorado em Estatística na Universidade de Oklahoma. Atuou na indústria de gás natural, sendo criador da Washita Production Company. Tendo enfrentado problemas com álcool na juventude, cofundou, em 1985, a 12 & 12, instituição de apoio a viciados (Martin Sheen, protagonista de *Terra de ninguém*, foi um de seus pacientes, tendo se tornado, depois, um de seus maiores apoiadores). Ele faleceu no final de 2008.

(TULSA WORLD, 2009; GANDERT, 2011; HOOD, 2012; 12 & 12, 2017; MAHER, 2015).

74 Com relevo nos elevadores e escadas rolantes.

75 Vazios.

76 Ruas, autoestradas, trilhos e calçadas, mas também rios, canais e oceanos.

77 Carros, helicópteros, aviões, trens, metrô, barcos, elevadores.

78 Religiosas.

79 Incluindo suas persianas.

80 Postas, algumas vezes, mas vazias ou esvaziadas no decorrer da refeição.

81 De onde pingam água.

82 Como cachorros e peixes.

83 Como cisnes e gansos.

84 Árida (intocada ou sulcada) ou molhada (lama).

85 Pura, filtrada ou contaminada.

86 Que racha o asfalto.

87 Parques naturais ou terrenos à beira de estradas.

do os olhares dos homens para o céu. Estes deambulam ou dirigem pelos centros urbanos, observando o entorno, como se o fizessem no meio da natureza.

Abdica-se, progressivamente, de relações afetivas mais duradouras e de ter filhos para satisfazer os desejos de autonomia⁸⁸. O sucesso profissional e o hedonismo⁸⁹ movem os personagens, temendo-se ou não se obtendo a concepção. Presença constante, as crianças são, contudo, dos outros.

Persiste o aproveitamento da luz natural, que atravessa o vidro e a abertura das janelas e portas, reflete-se na água⁹⁰ e nas mãos, atravessa a copa das árvores; da luz emitida pelos objetos de cena, como faróis de carro, sinais de trânsito, postes de iluminação⁹¹, lanternas, rodas gigantes; e das sombras geradas por elas⁹². Rareiam os planos fixos, mas se mantêm os de detalhe⁹³. (Meios) primeiros planos e planos fechados isolam os personagens, alienando-os do ambiente⁹⁴. Planos oblíquos e grandes angulares exacerbam sua desorientação. *Travellings* os seguem pelas costas ou os rodeiam, avançam em direção a rochas e plantas. Planos a partir de veículos e tomadas subjetivas compartilham a sua visão. Câmeras baixas miram o céu⁹⁵ e tomadas de dentro de água⁹⁶ os assemelham aos animais marinhos.

Os planos tornam-se ainda mais rápidos, alguns não ultrapassando três segundos de duração. As elipses se aguçam, não se usando mais os dissolves, o corte seco sobre movimentos não integralizados de atores e de câmera ditando o ritmo. Utiliza-se o *falso-raccord* ou

se quebra a regra dos 180°. A montagem rítmica e gráfica também aumenta o seu papel, em prejuízo da montagem temporal e espacial. Algumas ações são aceleradas⁹⁷, outras, desaceleradas⁹⁸. O mundo subjetivo⁹⁹ parece ser a única realidade existente, o mundo objetivo¹⁰⁰ consistindo em mera sombra.

A voz *over* impera, dispensando, em boa medida, a voz *in*¹⁰¹ e se multiplicando¹⁰². O som diegético externo denota como a polifonia urbana abafa a paisagem sonora (divina) natural. O som não diegético, por sua vez, contém música erudita – secular e sacra –, renascentista, étnica, experimental, eletrônica, gospel, *blues*, *country*, *hip-hop*, *reggae*, *soul/funk*, *pop* e *rock*. Nota-se que Malick aumentou e diversificou a paleta musical em seus últimos filmes, incluindo, inclusive, na trilha sonora, músicos e bandas de Austin, onde vive, e que sedia festivais como o Austin City Limits e o South By Southwest¹⁰³.

Considerações finais

Os filmes de Malick versam sobre a morte e seu antídoto, a vida, simbolizada pelo amor. Não se trata, contudo, de qualquer modalidade deste. O amor fraterno e o erótico mostram-se insuficientes para sustentar a existência, demandando-se o amor divino.

Daí a apropriação singular que o cineasta faz dos subgêneros dramáticos, desentranhando-os de forma a exibir sua impotência de lidar com o transcendente. Não se tratando, tampouco, de filmes que atuam no “campo do filme religioso”, dado não terem vínculo com

88 Malick encontra-se no terceiro casamento e não tem filho biológico.

89 Festas, drogas, sexo.

90 De piscinas, do mar, de poças.

91 Alumando, por vezes, rua vazia.

92 Em paredes ou no chão.

93 De insetos, plantas, das mãos, dos olhos.

94 Às vezes, eles aparecem emparelhados.

95 Escondido por fios elétricos, postes, placas, sinais, aviões.

96 Do mar e de piscinas.

97 Como a de veículos.

98 Câmera lenta.

99 Da memória, da imaginação, do sonho e da reflexão.

100 Da causalidade das ações.

101 Os protagonistas praticamente não falam senão consigo próprios.

102 Em *Cavaleiro de copas*, mais de uma dezena de personagens a detêm.

103 Retrato em *De canção em canção* e onde o filme estreou.

instituições religiosas, não serem massivos e disporem de teologia própria¹⁰⁴, podemos, contudo, incluí-los na categoria de “Filmes que Dialogam com o Campo do Religioso” (VADICO, 2010).

Malick objetiva, em suma, comunicar, por meio da forma e do estilo únicos dos seus filmes, a experiência da graça. Como o arrependido genitor de Jack de *A árvore da vida*, ele nos convida a olhar “a glória ao nosso redor”.

Referências

- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENSON, Eric. The not-so-secret life of Terrence Malick. **Texas Monthly**, Texas, abr. 2017. Disponível em: <https://www.texasmonthly.com/the-culture/the-not-so-secret-life-of-terrence-malick/>. Acesso em: 30 out. 2020.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock’n’roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BISKIND, Peter. The Runaway Genius. **Vanity Fair**, Nova Iorque, p. 202-220, dez. 1998. Disponível em: <https://archive.vanityfair.com/article/1998/12/the-runaway-genius>. Acesso em: 30 out. 2020.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- CARVALHO, Guilherme de. Como assistir “A Árvore da Vida” de Terrence Malick. **Revista Ultimo online**, Viçosa, 30 mar. 2012. Disponível em: <http://ultimo.com.br/sites/guilhermedecarvalho/2012/03/30/como-assistir-a-arvore-da-vida-de-terrence-malick-3/>. Acesso em: 30 out. 2020.
- EXPOSTI, Karen Degli. Clima equatorial. **InfoEscola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/geografia/clima-equatorial/>. Acesso em: 31 out. 2020.
- GANDERT, Sean. Focus on Terrence Malick: the early works. **Paste magazine**, Geórgia, 8 jun. 2011. Disponível em: <https://www.pastemagazine.com/articles/2011/06/a-look-back-at-terrence-malick-part-zero.html>. Acesso em: 31 out. 2020.
- HOOD, Terry. Actor Martin Sheen visits Tulsa to support program close to his heart. **News On 6**, Tulsa, 13 dez. 2012. Disponível em: <http://www.newson6.com/story/20332149/actor-martin-sheen-visits-tulsa-to-support-program-close-to-his-heart>. Acesso em: 31 out. 2020.
- MAHER Jr., Paul (org.). **One big soul**: an oral biography of Terrence Malick. 3ª ed. North Carolina: Lulu, 2015.
- MALICK, Terrence. Introduction. HEIDEGGER, Martin. **The essence of reasons**. Illinois: Northwestern University Press, 1969.
- MCCARTNEY, Martha. The Starving Time. **Encyclopedia Virginia**, Charlottesville, 30 mai. 2014. Disponível em: http://www.EncyclopediaVirginia.org/Starving_Time_The. Acesso em: 10 nov. 2020.
- MCCRACKEN, Brett. 39 facts about Terrence Malick. **Brett McCracken blog**, 21 mai. 2011. Disponível em: <https://www.brettmccracken.com/blog/blog/2011/05/21/39-facts-about-terrence-malick>. Acesso em: 31 out. 2020.
- MICHIE GLEASON. **IMDB**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0322331/>. Acesso em: 31 out. 2020.
- NATIONAL PARK SERVICE. Natural Features & Ecosystems. **National Park Service**, 26 fev. 2015a. Disponível em: <https://www.nps.gov/colo/learn/nature/naturalfeaturesandecosystems.htm>. Acesso em: 31 out. 2020.
- NATIONAL PARK SERVICE. Wetlands, Marshes and Swamps. **National Park Service**, 26 fev. 2015b. Disponível em: <https://www.nps.gov/colo/learn/nature/wetlands.htm>. Acesso em: 31 out. 2020.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: gêneros cinematográficos. Covilhã: Livros Labcom, 2010.
- ODAM, Matthew; EALY, Charles. Actors, producers know different sides of Terrence Malick. **Austin360**,

104 Isto é, não sendo a da maioria ou a dos religiosos (VADICO, 2010).

Austin, 3 jun. 2011. Disponível em: <http://www.austin360.com/entertainment/movies/actors-producers-know-different-sides-terrence-malick/xQCg-f6UEFrNZpqXg0f9MHN/>. Acesso em: 31 out. 2020.

POLON, Luana Caroline Künast. Clima subtropical. Estudo Prático. Belo Jardim, 07 mai. 2014. Disponível em: <https://www.estudopratico.com.br/clima-subtropical/>. Acesso em: 31 out. 2020.

TULSA WORLD. Chris Malick. **Tulsa World**, Tulsa, 4 jan. 2009. Disponível em: http://www.tulsaworld.com/archives/chris-malick/article_a2da95cb-e034-5aaa-b765-dff6de98b99e.html. Acesso em: 31 out. 2020.

12 & 12. Mission, History and Philosophy. **12 & 12**. Disponível em: <https://12and12.org/history/>. Acesso em: 31 out. 2020.

U.S. CENSUS BUREAU. Smithville city, Texas. **U.S. Census Bureau**, 2010 Census. Disponível em: <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=bkmk>. Acesso em: 31 out. 2020.

VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. **Revista Olhar**, São Carlos, UFSCar, nº 23, p. 178-93, ago./dez. 2010.

WICKMAN, Forrest. Terrence Malick's Personal Period. **Slate's culture blog**, Nova Iorque, 13 abr. 2013. Disponível em: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/04/13/terrence_malick_s_personal_period_to_the_wonder_and_tree_of_life_are_remarkably.html. Acesso em: 31 out. 2017.

WISHART, David. J. (org.). **Encyclopedia of the Great Plains**. Lincoln: University of Nebraska, 2011. Disponível em: <http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/>. Acesso em: 10 nov. 2017.

Filmografia

A hidden life [feature film]. Dir. Terrence Malick. Elizabeth Bay Productions/Aceway Productions/ Studio Babelsberg, EUA/ALE, 2019. 174 mins.

Badlands [feature film]. Dir. Terrence Malick. Pressman-Williams Enterprises, EUA, 1973. 95 mins.

Days of Heaven [feature film]. Dir. Terrence Malick. Paramount Pictures, EUA, 1978. 94 mins.

Knight of Cups [feature film]. Dir. Terrence Malick. Dogwood Films/FilmNation Entertainment/Waypoint Entertainment, EUA, 2015. 118 mins.

Song to Song [feature film]. Dir. Terrence Malick. Buckeye Pictures/Waypoint Entertainment/FilmNation Entertainment, EUA, 2017. 128 mins.

The New World [feature film]. Dir. Terrence Malick. First Foot Films/Sarah Green Film/

Sunflower Productions, EUA/RU, 2005. 135 mins.

The Thin Red Line [feature film]. Dir. Terrence Malick. 20th Century Fox/Geisler-Roberdeau/Phoenix Pictures, EUA, 1998. 180 mins.

The Tree of Life [feature film]. Dir. Terrence Malick. 20th River Road Entertainment/Plan B Entertainment, EUA, 2011. 138 mins.

To the Wonder [feature film]. Dir. Terrence Malick. Brothers K Productions/Redbud Pictures EUA, 2011. 112 mins.

Voyage of Time [feature film]. Dir. Terrence Malick. Plan B Entertainment/Sophisticated Films/Wild Bunch/IMAX Corporation/Sycamore Pictures, EUA, 2016. 90 mins.

Recebido em: 30/01/2021

Revisado em: 23/08/2021

Aprovado em: 25/08/2021

Sander Cruz Castelo é doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pós-doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor do curso de História e do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL) da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc), da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: sander.castelo@uece.br