

Trapos do “sonho americano”: notas sobre *Badlands*, de Terrence Malick

*Cláudio Rodrigues Coração*¹ e *André Gustavo de Paula Eduardo*²

1 Professor adjunto do curso de jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Autor do livro *Repórter-cronista em confronto: João Antonio na trilha de Lima Barreto*. crcorao@gmail.com.

2 Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professor do curso de jornalismo da Fundação Educacional de Fernandópolis (FEF). agpe13@yahoo.com.br.

He was 25 years old • He combed his hair like James Dean •
 He was very fastidious • People who littered bothered him •
 She was 15 • She took music lessons and could twirl a
 baton • She wasn't very popular at school • For awhile they
 lived together in a tree house.

In 1959, she watched while he killed a lot of people.



Badlands

PRESSMAN-WILLIAMS Presents A JILL JAKES PRODUCTION "BADLANDS"
 Starring MARTIN SHEEN • SSSY SPACEK

RAMON BIER [and WARREN OATES] • Executive Producer EDWARD PRESSMAN

Written, Produced and Directed by TERRENCE MALICK • Free Wine Box • A Wine Communicators Company • PG PARENTAL STRONG

© 1977 LIONEL LINN, INC.

24/04

Resumo

O presente artigo objetiva lançar luzes sobre o primeiro filme do diretor estadunidense Terrence Malick, *Badlands*, de 1973. O estudo desta película se orienta pelo desnudamento de sua estrutura fílmica, pela busca da compreensão das artimanhas narrativas e das astúcias estéticas que balizam o *debut* de Malick, a fim não apenas analisar a obra, mas compreendê-la dentro de um complexo contexto político, social e cultural, afeito aos anos de 1970. Também se estende o artigo sobre determinadas heranças narrativas malickianas, o diálogo com o cinema norte-americano de seu tempo e suas singularidades estéticas.

Palavras-chave

Cinema norte-americano, narrativa cinematográfica, Terrence Malick, *Badlands*.

Abstract

This article aims to shed light on the first film from the American director Terrence Malick, *Badlands* (1973). The study of this film is guided by denudation of its filmic structure, the search for understanding of narrative tricks and gimmicks aesthetic which mark the debut of Malick, in order to examine not only the work but understand it within a complex political context, social and cultural, accustomed to the 1970s. The article also extends itself on certain malickian narratives inheritances, his dialogue with the American film of its time and its aesthetic uniqueness.

Keywords

American cinema, narrative film, Terrence Malick, *Badlands*.

In this world a man himself is nothing. And there ain't no world, but this one.
(Sgt. Welsh, personagem de Sean Penn em *The thin red line*).

A virada entre as décadas de 1960 e 1970 foi estigmatizada por eventos fundamentais do século XX, do ponto de vista histórico, social e cultural. Conturbações na Europa, barricadas, revolta da opinião pública contra o horror no Vietnã, *hippismo* e contracultura aqui e acolá. No campo das artes e, em particular no universo cinematográfico, é possível identificar certos traços de um espírito rebelde, inadaptado, desconfortável com sua condição. No cinema dos Estados Unidos, tratava-se de um momento de importante transformação: o antigo modelo baseado em grandes estúdios e filmes de contornos épicos perdia espaço para uma jovem geração de cineastas, em geral cinéfilos com formação universitária, muito mais "anteados" com seu tempo e dispostos a traduzi-lo e sintetizá-lo em sua obra.

Difícil negar que filmes como *Easy rider (Sem destino)*, *Bonnie & Clyde (Uma rajada de balas)*, *Taxi driver*, *Apocalypse now*, *Coming home (Amargo regresso)* são retratos obrigatórios para entender como o espírito de rebeldia dos jovens cineastas florescia na chamada "nova Hollywood", com novos tipos, personagens deslocados, perdidos em um contexto de alienação e impotência. Essa geração apresentou ao mundo Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Brian de Palma, Peter Bogdanovich, George Lucas, Martin Scorsese, dentre outros. Um nome menos badalado, quase à margem, era o de Terrence Malick, autor de apenas dois filmes nos anos 1970. *Badlands* e *Days of heaven (Cinzas no paraíso)* surgiam, respectivamente, em 1973 e 1978. Ambas as películas possuíam extraordinário apelo visual e cuidado obsessivo com a composição dos planos, participando de um conjunto importante de obras daquele período que, de certa maneira, contemplavam uma "América profunda", interiorana, distante, seja essa distância de ordem geográfica, seja de ordem simbólica. Uma vez que, como veremos, há certas singularidades na representação que Malick e outros cineastas do período trazem ao representar o mitológico espaço do interior dos EUA.

Após a realização de *Badlands* e *Days of heaven*, Malick passaria cerca de duas décadas sem lançar um filme, num gesto de autorreclusão, algo semelhante a um haraquiri artístico. Retornaria, em 1998, com *The thin red line* (*Além da linha vermelha*), e se consagraria no Festival de Cannes, anos depois, com *The tree of life* (*A árvore da vida*). Colocando em perspectiva o cinema de Malick, de sua estreia até seu trabalho mais recente, *To the wonder* (*Amor pleno*, de 2012), percebe-se uma progressiva tendência ao abandono de mecanismos convencionais de narrativa, e a criação de um cinema de marcas pessoais, dotadas de algum nível de autorismo, obcecado pela criação acurada dos planos, marcada pelos cortes em movimentos, pela excessiva iluminação, pelo uso frequente da *voice over*, pela composição de um cinema introspectivo, quase místico em suas elucubrações metafísicas, sempre caminhando "em direção ao infinito". Na contramão de quase todos os realizadores contemporâneos, o cinema de Malick se desdobra em questões existenciais e com preocupações transcendentais.

Neste artigo, prendemo-nos em *Badlands*, a estreia de Malick como realizador em 1973. Aqui, já grassavam alguns elementos fundamentais de sua obra, que perdurariam em momentos posteriores, como a noção de alienação dos personagens em um mundo nada receptivo, sua dificuldade em interpretar sua condição, a presença da natureza e suas forças, a imagem da jornada enquanto metáfora para a busca de certa transcendência, a confusão de um personagem deslocado ao lidar com a hostilidade do mundo, o qual parece entender superficialmente. Interessa-nos, aqui, interpretar seu primeiro filme – de certo modo um trabalho anunciador de seu cinema posterior – quanto a suas escolhas narrativas, seus personagens, sua condição de *road movie*, o diálogo com seu tempo e o cinema estadunidense do momento, dentre outras categorias possíveis, e traduzir seus códigos tendo em vista seu contexto.

Personagens fraturados em perspectiva antimelodramática



Figura 1: Martin Sheen e Sissy Spacek em *Badlands*

Há algo de perturbador em *Badlands*³ (1973), de Terrence Malick. Todos os pontos-chaves da representação “realista” são reconfigurados em uma disposição antirrealista. Esse paradoxo denota o tom de enfrentamento experimental, de um cinema independente dos Estados Unidos, mais precisamente os “loucos” anos 1970. E, ao mesmo tempo, evidencia uma produção que se resvala no refinamento poético. A obra de Terrence Malick parece advertir o espectador, por meio da experiência de subversão da linguagem cinematográfica clássica, de que existe um mundo hostil no qual é marca constante a entrega a um destino imprevisível, misterioso.

Badlands suscita, portanto, um viés perturbador através de duas premissas: (1) o deslocamento do anti-herói imbuído de certa “missão”; (2) a desconstrução do sonho americano por meio de uma construção fílmica curiosa, à beira do inverossímil. Os personagens Kit (Martin Sheen) e Holly (Sissy Spacek) enredam-se numa jornada de paixão, poesia e violência, sendo que a construção de suas próprias identidades e particularidades se choca com uma sociedade de caráter aparentemente cordial, entretanto canhestra, cínica, hipócrita. A necessidade de um sentimento que revele o comportamento juvenil mais audaz

3 No Brasil, recebeu o título de *Terra de ninguém*.

situa *Badlands* como um filme de trajeto, de estrada, no qual os espaços (sejam eles físicos ou psicológicos) são figurados na essência do apelo sentimental que move os objetos vitais elementares e as instituições. Por isso, a jornada, em *Badlands*, é metafórica na localização da violência embalada por um sentimento de contracultura, mas é também objetiva, pois constrói um campo de debate a respeito da juventude e das perspectivas e desajustes da vida.

O ritmo de *Badlands* está associado, de modo certo, às transições de geração. A materialidade do filme é sua natureza contestatória, em larga medida. Para esse desenvolvimento, Malick impõe uma formatação antimelodramática, no sentido de relativizar marcas de naturalidade, demonstrando certos "estranhamentos", revelando certas "opacidades". Esses dispositivos são utilizados como marcadores da relação dos personagens principais (em seu trajeto de violência e paixão), e também como evidenciadores de uma matriz fílmica alegórica. Poderíamos, a partir dessa constatação, propor que *Badlands* se esboçaria como um típico filme *contemporâneo*, tentando entender as categorias do chamado *cinema moderno*, elucidadas por autores diversos como Robert Stam e Gilles Deleuze. Ou seja, *Badlands* parece sedimentar um cinema que se revela na autenticidade a partir de dois elementos de desconstrução da narrativa clássica realista: (1) o rompimento com a estampagem naturalista; (2) a autonomia da imagem em sua essência quase brutalizada, não lapidada.

Além desses pressupostos, *Badlands* encara uma propensão de temperamento político. O cinema de orientação política das novas vanguardas dos anos 1940-1960 (fundamentalmente, o neorealismo italiano) antecipou que a denúncia ao melodrama poderia ser balizada na e com a ferramenta documental autêntica. O Cinema Novo brasileiro e a *Nouvelle Vague* francesa radicalizaram, em determinados momentos, esses processos e um outro: essencialmente a confrontação da alegoria com as bases de cunho melodramático. A distopia da formalidade fílmica em *Badlands*, algumas décadas depois, já no contexto de produção estadunidense dos anos 1970, de efervescência da cultura e dos conflitos na sociedade, revela-se perturbadora por que está entranhada na sua

natureza político-social. Em função disso, o caminho percorrido por Kit (um *outsider*) e Holly (uma adolescente inebriada) se ancora à resistência de um filme que se impulsiona como anti-ilusionista e como desmistificador dos códigos do melodrama por meio da observação, averiguação e aferição do mundo. Em outras palavras, *Badlands* ratifica a crise do melodrama, no cinema da chamada “Nova Hollywood”. A transgressão das ferramentas de representação naturalista põe em perspectiva a possibilidade do painel desnudador de uma sociedade falível, melancólica, em frangalhos. Nesse sentido, *Badlands* é um manifesto antiburguês, visto que elabora o mecanismo da anti-ilusão vinculado ao rigor inerente de sua feição anti-idílica. Por isso, torna-se perturbador, assustador, pois sedimenta os códigos poéticos e, eventualmente, cria nuances terríveis e alegóricas. Stam (1981), ao categorizar e refletir sobre a manifestação de um cinema moderno desmistificador, em contato com a literatura, afirma:

A desumanização modernista da arte implica na rejeição significativa do desejo – ou mesmo na possibilidade – da narrativa realista (...). Afinal, a vida não é uma segmentação ordenada de histórias com início, meio e fim. A alquimia da arte transforma as ocorrências triviais da vida em aventura literária, mas não torna “verdadeiras” as histórias delas resultantes; essas são apenas o produto do jogo de fabulação da mente humana com os materiais desprezíveis e insignificantes da existência (STAM, 1981, p. 84).

Não é sem sentido que a fala de Stam traz para o debate a questão da representação e da desconstrução do apelo realista. Na “transgressão” de *Badlands*, insinuam-se jogos de motivação do afeto que são operados, intensamente, pela força sugestiva das imagens de convite contemplativo. Os enquadramentos de espaços de uma natureza “selvagem” vinculam-se à devassidão dos personagens em sua jornada. Eis a plataforma mais escaldada do filme em termos de representação metafórica. Com tal esquema, os enquadramentos contemplativos de Malick se arrumam à pulsão dos personagens, em um descolamento das bases sociais rígidas na “América profunda”. E complementam-se com a identidade fincada no “descobrimento” de “terras de ninguém”. As convenções sociais são questionadas por Terrence Malick na percepção do grito contracultural. A geração

de Malick, de diretores como Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Francis Coppola, encampou não só a renovação no cinema americano contemporâneo, como também elencou discursos envolvidos na tragédia da vida mundana, ao demonstrar párias, resistentes, *outsiders*, marginais de toda a ordem.

Kit é a representação desse enigma marginal, desse *slogan* contracultural. Há, no filme, a lembrança, tanto pela voz em *off* de Holly, como na construção simbólica de sua presença social arredia, de que Kit é um James Dean renascido. No entanto, deslocado, *out of time*. A beleza da juventude de Kit não está mais dotada da rebeldia solitária sem causa, como no filme de Nicholas Ray, *Rebel without a cause* (*Juventude transviada*, 1955), clássico estrelado por Dean. Agora, Kit, esse *novo* James Dean, é canibalizado pelas fraturas do pós-Vietnã, pelo desmanche da significação social da América como terra prometida. Montana, no filme, é o lugar símbolo e antagônico da promessa de felicidade. É para esse lugar ermo e vazio de sentido que Kit e Holly devem rumar. A trajetória consolida, entretanto, vários disfarces cênicos: *road movie*, suspense, *thriller*, romance, drama. Mas a questão dos gêneros é subjetiva para Malick, pois são sempre matizadas nos limites da matriz melodramática e na tensão de suas materialidades, em torno de outra antítese fundamental: terra prometida *versus* terra devastada. Para isso, *Badlands* se orienta em algumas direções formais: a) diálogos inverossímeis, metafóricos e improváveis; b) percepções de uma viagem rumo ao nada; c) embates entre natureza e cultura.

O último item é o mais representativo das inquietações do cinema de Malick e de sua produção posterior à *Badlands*. Talvez esteja consolidada, nessa antítese, a chave de suas preocupações antinaturalistas e inefáveis. A experiência de *Badlands*, nesse sentido, desenvolve-se na presença/ausência de *Deus* e na vida selvagem materializada na *guerrilha* de grito juvenil de Kit e Holly. Esses componentes poderiam ser facilmente estereotipados, mas Malick insere uma compreensão da cultura que faz de seu cinema uma ode ao casamento de fundo político-poético, tanto na forma quanto no conteúdo. Ao deixar seus personagens na melancolia de cunho existencial, o diretor elabora

uma espécie de tratado da linguagem. O destemperado é poético, mas sua pulsão é crítica, política, rigorosa.

Em relação a isso, *Badlands* está próximo de outras experiências cinematográficas quando propõe uma jornada de caráter existencial: *Bonnie & Clyde (Uma rajada de balas, 1967, de Arthur Penn)*, *Alice doesn't live here anymore (Alice não mora mais aqui, 1974, de Martin Scorsese)*, *Targets (Na mira da morte, 1968, de Peter Bogdanovich)*, *Easy rider (Sem destino, 1969, de Dennis Hopper)*. Em todos esses filmes, o que se nota é uma perturbação, um desconforto vital. E também o contraste de novos atores sociais. Ora, o que se empreende com essa discussão é que as relações postas num cinema de opacidade estão ajeitadas ao questionamento do *status quo* vigente. O princípio norteador de *Badlands* é fazer de Kit e Holly sujeitos contemporâneos envolvidos na crise de identidade, mesmo evidenciando as controvérsias dessa tal crise. Para Eagleton (1998):

É importante não nos vermos, como o pós-modernismo costuma fazer, como criaturas "culturais" em vez de "naturais", mas como seres culturais em virtude de nossa natureza, o que equivale a dizer em virtude dos tipos de corpos que temos e do tipo de mundo a que pertencem (...) e esse mergulho na cultura significa ao mesmo tempo nosso esplendor e nossa catástrofe (EAGLETON, 1998, p.75).

A visão crítica de Eagleton a respeito do esplendor e da catástrofe do homem contemporâneo pode ser percebida, em *Badlands*, como um sintoma do desmanche das individualidades, das complicações de inúmeras coletividades (ou seriam comunidades?) e das fronteiras impressas na polarização cultura e natureza. É por meio dessa acomodação que Kit e Holly se deslocam: na necessidade de aprumo identitário, em meio ao mundo hostil, belo e bárbaro em mesma medida.

Segundo Bauman (2001), a individualidade é um bônus de resistência da fluidez do mundo contemporâneo. Não há armadilhas, nesse sentido, se pensarmos a seguinte acepção:

O fato de o futuro trazer menos liberdade, mais controle, vigilância e opressão não estava em discussão. Orwell e Huxley não discordavam quanto ao destino do mundo; eles apenas viam de modo diferente o caminho que nos levaria até lá se continuássemos suficientemente ignorantes, obtusos, plácidos ou indolentes para permitir que as coisas seguissem sua rota natural (BAUMAN, 2001, p.65).

Seguindo essa orientação em torno da liberdade, o cinema de Terrence Malick insiste na perspectiva da estrada como guia da vida finita e do transcendental. A sobrevivência se alinha à proposta antimelodramática, pois a incorporação antirrealista é um elo entre a verdade do mundo e as entranhas complexas da vida narrada. O respeito às individualidades se entrosa a um princípio narrativo. Em *Badlands*, a narradora Holly enumera o *mito do oeste* na antevisão de sua própria experiência. É como se ela, Holly, percebesse em Kit um companheiro para as conveniências da vida social familiar, mas, ao mesmo tempo, entendesse que o seu enamorado não se adequará jamais a qualquer conduta padrão, pois sua marca identitária é sufocada perante a mística e à sina de James Dean.

Em muitos momentos do filme, Kit solta frases que o associam à revelia ("o que ele sabe do lixo", "mato gente de vez em quando", "vocês se portaram como heróis"). No entanto, essa manifestação solta está ancorada a um apelo sensorial. Os sentidos do cinema de Malick são trabalhados nessa tênue máscara do desejo, que é um dispositivo fílmico. Kit, como protagonista, encara não apenas um tipo, ele é muito mais a razão de sentido desse cinema político, incontestado, fluido, opaco nas individualidades.

O mundo aferido em *Badlands* é vislumbrado na memória de Holly e Kit como a representação máxima do anti-herói punitivo. A selvageria empreendida pelos dois, está, evidentemente, questionada na sua feição de sucesso social. A prisão de Kit se assemelha a uma operação sem precedentes. Assim como o jovem assassino de *Targets*, o casal Bonnie e Clyde, o taxista Travis Bickle de *Taxi driver*, Kit não tem "teto", não tem chão. Resta a ele, portanto, nenhum lugar, lugar nenhum. Um lugar onde ninguém reside. Onde não há uma alma que se possa atravessar. Uma terra de ninguém.

O desconforto de Kit é, portanto, a sua impertinência cultural. Mas ele é também o avesso da natureza. Natureza e naturalidade em *Badlands* são, muitas vezes, distintas, já que no contraste das representações (ilusão e real) as variadas pistas do desassossego se mostram de modo cruel.

A realidade construída sob o questionamento de um “cinema novo” e de uma Nova Hollywood (MASCARELLO, 2006) situa *Badlands*, e a produção posterior de Malick, em uma categoria pós-clássica, contemporânea.

É bom frisar que essas manifestações são articuladas com os dispositivos de um cinema único. Assim, tanto a “violência gratuita”, a jornada, quanto o viés anti-ilusório se articulam em três tempos: (1) o encontro entre Kit e Holly; (2) o fragoroso trajeto de mortes e absurdos; (3) a redenção mítica à la James Dean. Esse desenho só aprimora a ideia de uma travessia costurada pela contestação, pelo fluxo ininterrupto de emoções. É necessário perceber os dispositivos no cinema de Malick, e em *Badlands* mais especificamente. Com relação aos dispositivos fílmicos, Parente (2007) diz:

O dispositivo cinematográfico tem, portanto, vários aspectos: materiais (aparelho de base), psicológicos (situação espectral) e ideológicos (desejo de ilusão). O cinema possui um dispositivo específico cujo efeito básico consiste na produção da impressão de realidade. Para Baudry esse dispositivo é um aparelho ideológico cuja origem está na vontade burguesa de dominação, criada pela imagem perspectivada. Esta produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete a essa vontade de dominação (PARENTE, 2007, p. 6).

Na notação de Parente, o cinema se manifesta a partir de averiguações do afeto do real, por práticas tanto discursivas quanto biopolíticas. Parece-nos que *Badlands* transita nas duas paragens, reforçando princípios de movimentação das identidades e as agruras “perturbadoras”, “assustadoras” da materialização/representação fílmica.

Esse conceito concreto de cinema se realiza na checagem do trânsito das paixões, entrosando-se com as noções de fluidez inconstante das individualidades, segundo Bauman. Parente diz ainda que:

Podemos sim, sem dúvida, dizer que a comunicação é a mais nova dimensão da força social produtiva. E isto não apenas porque o processo de produção deixa de ser aquilo que se realiza dentro das fábricas, e passa a se realizar em todos os lugares onde o sujeito é produzido para desejar o produto que ele, socialmente, ajuda a fabricar. É preciso ir além e destacar o trabalho de todos aqueles que, de alguma forma repensam os dispositivos como equipamentos coletivos de subjetivação que reintroduzem, direta ou indiretamente, na teoria da comunicação, dimensões autopoieticas e criativas, agenciamentos coletivos que fazem emergir novas subjetividades no tecido da comunicação midiática (PARENTE, 2007, p.13).

Há uma conceituação sobre os dilemas da linguagem fílmica com toda essa discussão, evidentemente. Nesse tocante, Mascarello (2006) esclarece que a linhagem do cinema americano contemporâneo, a partir de um determinado momento, faz-se das seguintes características:

O conceito de Nova Hollywood procura traduzir as diferenças estéticas e econômicas substanciais do cinema contemporâneo (especialmente o pós- 1975) para com a Velha Hollywood, ao passo que o de filme hollywoodiano pós-clássico, em paralelo, busca explicá-las como uma ultrapassagem do classicismo cinematográfico americano. Daí suas distintas fortunas críticas: se a ideia de uma Nova Hollywood raramente se vê contestada (ainda que bastante se discutam sua definição e amplitude), a noção de "pós-clássico" provoca, desde sua vulgarização ao princípio dos anos 1990, uma ferrenha polêmica sobre sua pertinência historiográfica e teórica (MASCARELLO, 2006, p.336).

Juntando as falas de Parente (dispositivos) e Mascarello (contexto), *Badlands* se localiza como cinema libelo, não por se permitir ou se instituir como um filme salvacionista. Mas, sim, por se insinuar como revelador de um mundo volátil, hostil e violento, justificando, sobretudo, seu aspecto antimelodramático. Nesse sentido, *Badlands* é um filme de rompimento, de geração, de formação, pois parece revelar "as melhores coisas da vida" quando estabelece, provocativamente, os infernos mais assustadores. Kit e Holly que o digam.

Road movie e paranoia pós-Vietnã⁴

Sem ser exatamente um gênero, o *road movie*, ou filme de estrada, aparece nas mais diversas escolas cinematográficas e nos gêneros mais distintos, comédias, dramas, aventuras. Do *Aconteceu aquela noite* (1934), de Frank Capra, ao *Morangos silvestres* (1957), de Bergman. Do Fellini de *Estrada da vida* (1954) ao Godard de *Pierrot le fou* (1965). *Badlands* traz seus personagens perdidos nas estradas, e se insere, de forma nada casual, numa tradição de filmes de estrada que pertence ao cinema americano e caracteriza de modo singular os filmes surgidos em fins dos anos 60 e começo dos 70. O espaço da estrada traduz, em ampla medida, os anseios existenciais do primeiro filme de Terrence Malick. E, ao mesmo tempo, dialoga amplamente com o contexto do cinema da "Nova Hollywood", recheado de *road movies* e de filmes marcados por viagens alucinantes, pela busca de sentidos, pelo desafio da ilegalidade e pelo elogio do marginal, do rebelde, herói ou anti-herói.

Simbolicamente, a jornada empreendida por Kit e Holly contrasta frontalmente com a representação espacial que encontramos, por exemplo, no *western*, gênero americaníssimo e tão fundamental na composição de um imaginário social; gênero que tinge o homem que desbrava com as tintas do predestinado, do civilizador destemido que confronta a barbárie da natureza e dos nativos. *Badlands*, como *Bonnie & Clyde*, subverte essa ideia, ao propor, através da jornada pelas estradas, um percurso bastante semelhante, da cidade maior para as províncias, contudo carregada de outras simbologias. Não há heróis e as cidades interioranas parecem suficientemente civilizadas. O que há é uma espécie de *retrocesso*, a viagem sendo novamente feita, mas dessa vez deixando marcas de destruição e morte; em outras palavras, é a vez da barbárie, do absurdo e do homem alienado num universo mudo voltar para o interior, numa antijornada, sem nada para conquistar, e muito para perder.

4 Este "pós-Vietnã" não se refere a após o término da Guerra do Vietnã, e sim à influência da Guerra do Vietnã sobre a cultura norte-americana, que já surgirá conforme principia a guerra.

A jornada de Kit e Holly, no *debut* malickiano, vai de encontro às intempestivas intempéries de *Bonnie & Clyde*, como ressaltamos. Mas também possui afinidades com "outras estradas" daquele fértil período do cinema estadunidense. O primeiro longa de Steven Spielberg⁵, *The sugarland express* (*Louca escapada*, de 1974), evidencia o marginal e o confronto, consciente ou patético, com as forças da autoridade. Aqui, a estrada funciona como espaço de fuga, algo diferente de *Badlands*, no qual a peregrinação, para além da vulgaridade da fuga e da autossustentação, passa a ter contornos místicos, configurando-se numa arriscada aposta rumo ao *desconhecido*. A jornada de Kit e Holly é, para eles, uma forma de libertação, de busca de um possível porto seguro, ou de mera permanência na estrada – sendo esta o símbolo máximo da possibilidade de libertação.

De forma semelhante, Martin Scorsese teria se utilizado das estradas em *Alice doesn't live here anymore* (*Alice não mora mais aqui*, 1974), no qual a estrada parece ser atraente por possuir alguma *mágica função redentora*. Em *Badlands*, a redenção se coaduna com o propósito existencialista da obra malickiana, que, aliás, perpassaria todo seu cinema. Se em *Alice doesn't live here anymore* a estrada pode promover libertação, em outro momento de Scorsese, *Boxcar Bertha* (*Sexy e marginal*, 1972), a viagem serve para reafirmar a força do anti-herói face a um mundo injusto, hipócrita, burguês. E novamente temos o flerte do cinema com o elogio do marginal. *Easy rider* cavalgou longe na proposta de libertação das estradas, com o espírito *beatnik*, ora *hippie*, permeado pelo clima de contracultura daqueles anos.

É possível identificar similitudes entre *Badlands* e outro importante filme de estrada da época, de um cineasta fundamental do período. *Paper moon* (*Lua de papel*, de 1973) não tem marginais do mesmo calibre daqueles dos filmes de Scorsese ou um Kit, por exemplo, mas ao retratar a Grande Depressão acentua a imagem de uma América em frangalhos, ou ao menos em crise. Encontramos outros *road movies* importantes no período, como o libertário e

5 Não foi contado "Fuel" (Encurralado), feito originalmente para a TV, embora seja outro curioso *road movie*.

anárquico *Comboy* (*Comboio*, de 1978), de Sam Peckinpah, e no excêntrico *Sorcerer* (*Comboio do medo*, de 1977).

Badlands foi, para além do uso do espaço vicinal como metáfora de busca pela transcendência e libertação, filme de amplo diálogo com outros surgidos naquele período, no que tange à composição dos personagens. Se já se ressaltou a semelhança com *Bonnie & Clyde*, vale lembrar o quanto o comportamento de Kit recorda, em alguma medida, o do lendário Travis Bickle em *Taxi Driver*, de 1976. O contexto de alienação, a confusão mental, certa roupagem niilista, tudo ressoa não apenas semelhante, mas também apropriado num contexto de Guerra do Vietnã. Timidamente, ano a ano, o cinema americano busca incluir o Vietnã em sua agenda, e o surgimento de personagens atormentados e mentalmente fragilizados parece um tanto pontual. Travis Bickle é um veterano do Vietnã, diferentemente de Kit, embora em um e outro certos propósitos pareçam um tanto obscuros. Anos antes de *Taxi Driver* e *Badlands*, em 1968, Peter Bogdanovich havia estreado no cinema com o curioso *Targets*. Destacamos a sociopatia de um dos personagens, o qual em dado momento da película, munido de uma arma, atira a esmo de uma torre enquanto desfruta uma Coca-Cola.

O cinema estadunidense daquele período mostrava, assim, uma espécie de crise de identidade, seja pela desconstrução do espaço mitológico do *western*, mas também pela consagração de um tipo de personagem atormentado, do qual Bickle parece o perfeito protótipo. O tormento com o Vietnã, físico e mental, terá espaço em *Coming home* (*Amargo regresso*, de 1978), realizado por Hal Ashby e no notável *The deer hunter* (*O franco atirador*, de 1978), de Michael Cimino, surgidos antes do *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola. Outro curioso – e pouco lembrado – registro do “efeito Vietnã” sobre o cinema americano do período encontra-se em *Rolling thunder* (*A outra face da violência*, de 1977), dirigido por John Flynn. Em todas essas obras há personagens veteranos do Vietnã que vivem atormentados ou, de alguma maneira, mutilados, física ou mentalmente. Com frequência, desembocam para atitudes violentas aparentemente gratuitas, um tanto semelhantes ao comportamento do Kit de *Badlands*.

Badlands ora dialoga com os *road movies* do período, em sua jornada algo amalucada – e, em alguma medida, patética –, ora flerta com personagens traumatizados, ou ainda, com forte tendência a traumatizar. Se os propósitos existenciais de Malick pesaram mais fortes, seu primeiro longa não escapa da representação de uma América desagradável, cujos filhotes, problemáticos, preferem a solidão das estradas e a fuga de uma vida mediana e regrada, em busca de uma misteriosa e inalcançável redenção.

Epílogo – heranças malickianas

O nome de Terrence Malick usualmente surge associado a um cinema contemplativo, com estilo narrativo singular, uma visão de mundo que pende ao existencialismo, um *modus* de composição de enquadramentos e um estilo de edição que fazem ressaltar a beleza. Malick costuma ser visto como grande esteta, cineasta que valoriza antes a beleza de seus planos e rotineiramente coloca seus enredos em posição secundária. No entanto, é notável que, mesmo tendo realizado poucos filmes em mais de quatro décadas, consiga imprimir a marca autoral em seu cinema, garantindo uma visão peculiar que parece dominar seus personagens: ora criaturas em convulsão introspectiva, à caça do sentido último e real das coisas, das ações, do universo; ora seres desamparados, e às vezes, com a dolorosa consciência desse desamparo e de sua solidão, ou da incapacidade de sobrepor sua vontade individual face ao Absoluto (*The tree of life*, *To the wonder*).

Malick foi, nos anos 1970, um nome secundário, à sombra do sucesso de Coppola, Spielberg, Scorsese, Lucas. No entanto, seus filmes daquela época mostram consciência ampla do período e suas transformações, bem como atuam como panorama quase obrigatório para compreensão da chamada "América profunda". Progressivamente, seu cinema foi se tornando menos preocupado com a narratividade, e seu retorno com *The thin red line* (1998) já acentuava sua tendência para se valer de situações como pretextos para tratar de "temas maiores", de ordem metafísica, mesmo que em detrimento da compreensão dos eventos narrados em seus filmes. Daí parece explicar suas opções de

criação estética, no qual a extrema beleza compositiva e o perfeccionismo funcionam como expressão dessa busca por transcendências e pelo diálogo com o Absoluto. Em *To the wonder* (2012) a própria narrativa foi abolida, em troca de imagens fluidas em sequência desconcertantes, um desdobramento radical das experiências malickianas anteriores.

Badlands será não apenas sua estreia, mas seu ponto de partida estético, filosófico. Talvez o mais "narrativo" de seus filmes, com situações mais bem delineadas, evoca a rebeldia da contracultura e a contestação da sociedade, mas não deixa de focar nas "forças superiores" que regem o destino dos personagens, marionetes. Obra fundamental de seu tempo, em riquíssimo diálogo com os demais cineastas da "Nova Hollywood", é o perfeito *debut* de um cineasta polêmico, se olharmos suas obras em perspectiva: *Days of heaven*, *The thin red line*, *The new world* (*O novo mundo*, de 2005), *The tree of life* e *To the wonder*, todas emergem com alguma dívida para com *Badlands*. As heranças malickianas, e seu caráter frequentemente experimental, parecem ainda não ter deixado grandes influências entre outros cineastas, mas a singularidade de sua obra compõe dos mais curiosos murais do cinema contemporâneo.

Referências

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MASCARELLO, F. "Cinema hollywoodiano contemporâneo". In: _____. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

PARENTE, A. "Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema de dispositivo". In: PENAFRIA, M.; MARTINS, I. M. (orgs.). *Estética do digital: cinema e tecnologia*. Labcom, 2007.

PATTERSON, H. (org.). *The cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*. Columbia University Press, 2007.

STAM, R. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.