

Descobrimo-se que se tem uma alma ou de como não se revoltar com a bondade: montagem e sagrado em *De canção em canção* (EUA, 2017), de Terrence Malick

Discovering that there is a soul, or how not to be revolted with kindness: editing and sacred in *Song to song* (USA, 2017), by Terrence Malick

Sander Cruz Castelo'

RESUMO

Analisa-se como se suscitam efeitos de sagrado por meio da montagem no filme *De canção em canção* (EUA, 2017). Com esse propósito, investiga-se o emprego que o cineasta Terrence Malick faz dos três tipos de montagem apontados por Vincent Amiel (narrativa, discursiva e de correspondências), com suas implicações transcendentais. Conclui-se que a montagem do filme emula o tempo escatológico cristão do futuro e do presente (kairológico), além de sinalizar para a imanência do sagrado na natureza e na cultura.

Palavras-chave: Filme *De canção em canção*; Montagem; Sagrado.

ABSTRACT

It is analyzed how sacred effects arise by means of the editing in the movie *Song to song* (USA, 2017). For this purpose, it investigates the employment by which filmmaker Terrence Malick makes the three types of editing appointed by Vincent Amiel (narrative, discursive and by correspondence), with transcendental implications. It is concluded that the film's editing emulates the eschatological Christian time of the future and the present (kairolological), as well as signaling to the immanence of the sacred in nature and culture.

Keywords: Movie *Song to song*; Editing; Sacred.

Introdução

O cinema de Terrence Malick (Illinois, 1943) é reconhecidamente religioso. Dentre os vários recursos narrativos e estéticos utilizados pelo cineasta em sua abordagem do

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, e Professor Adjunto no curso de História e no Mestrado Interdisciplinar em História e Letras da Universidade Estadual do Ceará. Contato: sander.castelo@uece.br. Artigo recebido em 24/02/2018 e aprovado em 06/09/2018.

sagrado, sobressaem a voz *over*² e a fotografia exuberante da natureza. A montagem, contudo, assoma, igualmente, como elemento singular de apelo ao transcendente nos seus filmes, especialmente nos mais recentes. Visa-se, logo, investigar como o diretor suscita efeitos de sagrado mediante esse instrumento em seu último filme ficcional, *De canção para canção* (*Song to song*, EUA, 2017).

Inicialmente, apresentam-se os três tipos de montagem tais como descritos por Vincent Amiel (2016), isto é, narrativa, discursiva e de correspondências. Em seguida, expõe-se como a montagem era costumeiramente mobilizada no cinema autoral para gerar o sagrado, com fundamento na obra clássica de Paul Schrader (1972) sobre o tema. Depois, explana-se sobre as inflexões da montagem na cinematografia de Terrence Malick. Após esses segmentos de contextualização, analisam-se como os três tipos de montagem supracitados são empregados no filme *De canção para canção* e suas implicações relativas ao sagrado.

Os três tipos de montagem

Vincent Amiel aponta três tipos de montagem sucessivamente influentes ao longo da história do cinema, salientando o paralelo “entre a evolução das técnicas e a das concepções epistemológicas da montagem” (2016, p. 134)³. A montagem narrativa, caracterizada pela continuidade e articulação dos planos⁴, isto é, pela transparência⁵, predominou, incontestemente, até a década de 1950, estando limitada pela arte da colagem⁶. Seguiu-se a montagem discursiva: fundamentada na descontinuidade e confrontação dos planos⁷, e ansiando pela demonstração⁸, facultou-se a ela maior liberdade de manipulação por se haver trocado a cola pela fita adesiva⁹. Já a montagem de correspondências, baseada na descontinuidade e no eco entre os planos¹⁰, ou seja, na sugestão¹¹, emergiu, especialmente, da década de 1980 em diante, apoiando-se na tecnologia do vídeo e do digital, que possibilitaram extrema flexibilidade, notadamente, o último¹² (2016, p. 21; 133-7).

²Na modalidade de “som diegético interno”, isto é, exprimindo os pensamentos das personagens (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 440).

³ “A montagem cinematográfica não é apenas uma operação técnica indispensável à feitura de filmes. É também um princípio de criação, uma maneira de pensar, uma forma de conceber os filmes associando imagens. É a essa operação, essa *cosa mentale*, que este livro é consagrado” (AMIEL, 2016, p. 7)

⁴ “Planificação” (AMIEL, 2016, p. 21).

⁵ “Um mundo evidente” (AMIEL, 2016, p. 21).

⁶ Permitindo “supressões” e “inversões”, mas dificultando os “prolongamentos de sequências” (AMIEL, 2016, p.135).

⁷ “Enxerto” (AMIEL, 2016, p. 21).

⁸ “Um mundo a construir” (AMIEL, 2016, p. 21).

⁹ Gerando “duas consequências importantes: desde logo não acarreta, como a colagem com cola, a supressão de um fotograma em cada intervenção, e depois permite muito mais alterações. Efetivamente pode retirar-se a fita adesiva, intercalar outros fotogramas, cortar noutro ponto, recomeçar...” (AMIEL, 2016, p.135).

¹⁰ “Colagem” (AMIEL, 2016, p. 21).

¹¹ “Um mundo a perceber” (AMIEL, 2016, p. 21).

¹² “É bem evidente de que forma a utilização do vídeo pode trazer flexibilidade e rapidez ao montador, que por um lado já não tem de se ‘embaraçar’ com um suporte físico, e por outro lado dispõe de uma mobilidade incomparável, tanto em relação à banda de imagem como às bandas de som. Mas continuam a existir dificuldades práticas consideráveis, que só a informática ajudará a resolver. A realidade física do armazenamento de informações, em particular, torna sempre problemática a inserção de novos fragmentos numa continuidade elaborada. É isso que será radicalmente transformado na etapa digital, que associa uma certa comodidade da montagem clássica com a flexibilidade da montagem em vídeo. [...] Graças à passagem ao código digital, as potencialidades são exploradas no instante, os ‘cortes’ são efetuados, modificados, apagados, guardados em memória e comparados. As bandas de som e as imagens sobrepõem-se, deslocam-se, as suas combinações evoluem de acordo com a vontade de quem manipula no minuto exato em que decide. Já não estamos perante imagens que

O império do digital, engendrando “muito mais matéria, mais facilmente acessível”¹³, parece estabelecer uma “nova relação com o tempo”, marcada pelo “imediatismo”, ou seja, “proximidade” e “sensações”, em prejuízo da “duração”, isto é, “conjunto” e “corporeidade” (AMIEL, 2016, p.138-40)¹⁴.

A montagem e o sagrado no cinema autoral

Essa relação inaudita com a temporalidade instaurada pelo suporte digital parece ter radicalizado alguns princípios de abordagem do sagrado no cinema autoral. Neste, historicamente, o transcendente tem se manifestado, segundo Schrader, pela desrealização progressiva dos “meios artísticos abundantes” do cinema, em função de “meios esparsos”, numa estratégia de desdramatização e de estranhamento¹⁵ em relação aos elementos do filme, efetuada em três etapas: exibição do “cotidiano”¹⁶, da “disparidade”¹⁷ e do “êxtase”¹⁸(1972, p. 159). Logo:

desfilam, estamos perante um *stock*, uma paleta infinita de associações e de combinações. [...] Onde a prática tradicional apenas permitia cortes ou, no melhor dos casos, ajustamentos entre as imagens, assim como no interior de cada uma delas, é uma combinatória infinita que de facto convida a montagem virtual” (AMIEL, 2016, p.136-7).

¹³ “A possibilidade de ter diante dos olhos, sem manipulação física, todas as imagens filmadas, soma-se ao crescimento considerável de metragem efetivamente impressa” (AMIEL, 2016, p.138).

¹⁴ Alguns autores denominam de “cinema de fluxo” essa nova cinematografia nascida a par com o digital. “Costumam ser arrolados sob a rubrica de um ‘cinema de fluxo’ (Oliveira, 2010), obras produzidas a partir do final dos anos 90, por realizadores tão distintos entre si quanto Hou Hsiao-Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Lucrecia Martel e Naomi Kawase. Em comum, tais filmes possuem essa predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a certa dose de tutilidade na imagem, aquilo que Marks denomina uma ‘visualidade háptica’ (Marks, 2000), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores. Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e, muitas vezes, anestesiado, como nos blockbusters ‘tridimensionais’ que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. Daí a adoção de uma sensorialidade difusa, multiforme, reticular e dispersiva – e, nesse ponto, ela seria distinta das propostas sensoriais das vanguardas do começo do século XX ou do cinema moderno de um Tarkovski, que aliará tal dimensão sensorial a conexão com a dialética memória/esquecimento. Aqui, os afetos eclodiriam dentro do plano, não necessariamente atrelados ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo, capaz de tensionar nossa percepção do conjunto de simultâneos microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador” (VIEIRA JR, p. 1220-1). Vários críticos brasileiros definiram o filme em estudo assim (e.g. COUTO, 2017b). Eles também o qualificaram como “líquido” (COUTO, 2017a; ITIBERÉ, 2017; BARBOSA, 2017) – o adjetivo utilizado pelo sociólogo Bauman para definir variados aspectos da sociedade contemporânea (como o amor [2004]) foi chave analítica do filme para muitos analistas –; “sensorial” (COUTO, 2017b); hipnótico (BARBIERI, 2017); “colagem inebriante” (MENEZES, 2017); “contemplativo”, “lírico”, “imersivo”, “onírico”, metafísico, “filosófico”, “espiritualista” e “transcendente” (CLAUDINO, 2017); “fragmentado” e pautado em “lógica do pensamento, não da ação” (MIRANDA, 2017); “voyeurístico” e frenético (ROMERO, 2017); “musical” e poético (CORREIO DO POVO, 2017); portador de “rima interna” (ORICCHIO, 2017); “quebra-cabeça” e desprovido de “conexão” (MERTEN, 2017).

¹⁵ Não empatia.

¹⁶ Isto é, “representação meticulosa da enfadonha e banal vida cotidiana” (SCHRADER, 1972, p. 39 [tradução nossa]).

¹⁷ Entendida como “desunião real ou potencial entre o homem e seu ambiente que culmina em uma ação decisiva”(SCHRADER, 1972, p. 42).

O estilo transcendental procura maximizar o mistério da existência; ele evita todas as interpretações convencionais da realidade: realismo, naturalismo, psicologismo, romantismo, expressionismo, impressionismo e, finalmente, racionalismo. Para o artista transcendental, racionalismo é apenas uma das muitas abordagens da vida, não um imperativo. “Se tudo é explicado por necessidades causais compreensíveis”, escreveu o abade Amedee Ayfre, “ou por determinismo objetivo, mesmo que a sua natureza precisa continue desconhecida, então nada é sagrado”. O inimigo da transcendência é imanência, seja externa (realismo, racionalismo) ou interna (psicologismo, expressionismo). Para o artista transcendental essas interpretações convencionais da realidade são construções emocionais e racionais concebidas pelo homem para diluir ou explicar o transcendental.

Nos filmes, essas construções assumem a forma do que Robert Bresson chamou “telas”, pistas ou guias de estudo que ajudam o espectador a “entender” o evento: trama, atuação, caracterização, trabalho de câmera, música, diálogo, edição. Em filmes de estilo transcendental, esses elementos são, em termos populares, “inexpressivos” (ou seja, eles não são expressivos de cultura ou personalidade); eles são enfraquecidos pelo êxtase. Estilo transcendental estiliza a realidade eliminando (ou quase eliminando) aqueles elementos que são primariamente expressivos da experiência humana, privando, assim, as interpretações convencionais da realidade de sua relevância e poder. Estilo transcendental, como a missa, transforma a experiência em um ritual repetitivo que pode ser repetidamente transcendido (SCHRADER, 1972, p. 10-1).

No âmbito específico da montagem, cineastas cultores desse cinema ascético, como Bresson, preferiam um “corte regular, sem ostentação”, que não impusesse emoção ou a retórica¹⁹. Outros, como Ozu, valorizavam longos planos de ações banais, com câmera fixa (SCHRADER, 1972, p. 68-9; 29).

Cineastas autorais contemporâneos devotados ao sagrado, como o tailandês Apichatpong Weerasethakul e o mexicano Carlos Reygadas, identificados com o “cinema lento”²⁰ ou “contemplativo”, aguçaram esses princípios de montagem, ao distenderem o tempo dos planos-sequência de ações cotidianas, estimulando no espectador “exercício de visualidade minuciosa”, e rechaçarem o dramático e a causalidade (GEA, 2017). O norte-americano

¹⁸ Ou seja, “visão congelada da vida que não resolve a disparidade, mas a transcende”. O filme transcendental é, pois, diferente do “filme religioso, de variedade espetacular ou devocional, [que] fornece o exemplo mais comum de uso excessivo dos meios artísticos abundantes”, e do “filme de êxtase”, que abdica dos últimos, “começando pelo êxtase” (SCHRADER, 1972, p. 49; 162; 167).

¹⁹ Argumento.

²⁰ *Slow cinema*.

Terrence Malick foge, contudo, sensivelmente, a esse padrão²¹, suscitando surpresa nos estudiosos do sagrado no cinema²².

A montagem no cinema de Terrence Malick

Cineasta forjado na periferia da Nova Hollywood, Terrence Malick foi mitificado por dois extraordinários filmes autorais na década de 1970, *Terra de Ninguém* (*Badlands*, EUA, 1972) e *Cinzas do paraíso* (*Days of heaven*, EUA, 1978), e pela deserção inexplicada por vinte anos do ofício, retomado com outra obra impactante, *Além da linha vermelha* (*The thin red line*, EUA, 1998). Até então, o diretor era reconhecido pela fotografia exuberante da natureza e o uso heterodoxo da voz *over*, instâncias em que o sagrado se revelaria na sua cinematografia. A partir, sobretudo, do filme seguinte, *O Novo Mundo* (*The New World*, EUA/RU, 2005), os estudiosos de sua obra começaram a acentuar também a forma singular com que a montagem de seus filmes incide tanto nas relações gráficas e rítmicas entre os planos quanto em suas relações espaciais e temporais [cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013], suscitando “qualidades estéticas ‘elípticas’, ‘fragmentadas’ e ‘impressionistas’” (ROSSOUW, 2017). Sublinhe-se o abandono das transições suaves dos primeiros filmes e a adoção de cortes secos, que interrompem ações e movimentos de câmera (*travellings*) antes de sua finalização, gerando falsos *raccords* e/ou *jump cuts*²³.

Essa ênfase na descontinuidade narrativa, feita mais da colagem de planos que ecoam entre si da montagem de correspondências do que com a articulação causal e linear da montagem narrativa, radicalizou-se, paulatinamente, nos filmes seguintes, concorrendo, junto com outros elementos, para inaugurar, segundo a crítica, uma nova fase na carreira do cineasta, composta de dramas familiares e/ou românticos de cunho autobiográfico e religioso, a saber: *Árvore da vida* (*The tree of life*, EUA, 2011), *Amor pleno* (*To the Wonder*, EUA, 2013), *Cavaleiro de copas* (*Knight of cups*, EUA, 2015) e *De canção em canção*.

²¹Schrader, que me impeliu a pensar o “cinema lento” como uma atualização do “cinema transcendental”, enquadra, surpreendentemente, Malick na voga. Estou ansioso para ler os argumentos que ele usa para tanto no ensaio que ele redigiu para a nova edição do seu livro, que saíria este ano (RITCHIE, 2017).

²² Como no meu supervisor de pós-doutorado, Luiz Antonio Vadico, a quem agradeço imensamente por ter me estimulado a investigar a questão.

²³ Autores abordam os dois artificios de montagem como sinônimos. É o caso de Bordwell e Thompson, para quem ambos se referem a “corte elíptico que aparenta ser a interrupção de um plano único. Ou as figuras parecem mudar instantaneamente em relação a um fundo constante, ou o fundo muda instantaneamente enquanto as figuras permanecem constantes” (2013, p.746-7). Alguns, como Aumont e Marie, distinguem-nos. O falso *raccord* configuraria, “na linguagem dos técnicos [...] uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. [...] O falso-*raccord* é, entretanto, um *raccord*, pelo fato de ele assegurar uma continuidade mínima da narrativa: ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é ‘falso’ na visão de uma ‘veracidade’ convencional, a de uma certa continuidade do visível”. Já o *jumpcut* seria um “*raccord* entre dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca. [Ele] consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois. O efeito visual é tocante, sobretudo no caso frequente em que o objeto está centrado em uma ou várias personagens estáticas: tem-se a impressão de que a personagem ‘salta’ de repente, de maneira mais ou menos acentuada” (2003, p. 116, 265). Outros, como Amiel, atestam como, de espécie de falso *raccord*, o *jumpcut* se confundiu com ele. Assim, o último corresponderia a “um ‘salto’ entre dois planos, produzindo um falso *raccord*. Voluntário ou não, consiste em não deslocar suficientemente a câmera numa mudança de eixo ou de distância (é em particular uma violação à chamada regra de 30 graus). O espectador pode então ter a impressão de que a imagem ‘salta’. Os jovens realizadores da Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Rozier) fizeram dele uma figura de estilo recorrente. Depois, o termo ganhou uma acepção mais ampla, designando todos os efeitos de ‘salto’ produzidos, por exemplo, pela interrupção de um plano” (2016, p. 146).

Montagem e sagrado no filme *De canção em canção*

A despeito do apelo à montagem de correspondências, o filme *De canção em canção*, como outros filmes de autor, não abdica da montagem narrativa²⁴. A película convoca, também, a montagem discursiva. Discorreremos, em seguida, sobre como elas se expressam no filme, salientando suas implicações relativas ao sagrado.

a) Montagem narrativa

O filme *De canção em canção* obedece à estrutura narrativa convencional de três atos. No primeiro, introduzem-se, como se faz usualmente, o espaço, o tempo, o narrador, o protagonista, suas metas e os obstáculos a sua realização (cf. BAHIANA, 2012). O narrador²⁵ e personagem principal é Faye, jovem musicista que, aspirando ao sucesso na cena musical contemporânea de Austin (Texas), vincula-se sexualmente a pessoas que poderiam ajudá-la, destacando-se um bem-sucedido, porém amoral, produtor musical, de nome Cook, a quem serve como recepcionista. Exausta da vida desenraizada²⁶, afeita aos sentidos, e desapontada, talvez, com as relações instrumentais encetadas²⁷, ela se apaixona por BV, um jovem compositor benigno, que mostra interesse verdadeiro nela. Faye não se encoraja, contudo, a confidenciar a ele o envolvimento com Cook, a despeito do estímulo deste e da desconfiança inicial de BV de que ela estaria já engajada num relacionamento. Instala-se, logo, um triângulo amoroso com o desconhecimento de um dos seus vértices, que gera um dilema à heroína: aliar-se integralmente a BV, antagonizando, assim, com Cook, e trocando o êxito profissional pelo afetivo; ou continuar alinhada com o produtor, sacrificando a satisfação pessoal em prol da expectativa do sucesso profissional.

O segundo ato do filme exacerba a tensão criada pelo dilema, pois Faye não consegue se decidir por uma das opções, administrando-o até a sua exaustão. Os três viajam a Yucatán (México). Sentindo-se menosprezado pelos dois, Cook namora e se casa com uma garçonete, Rhonda, da qual tomamos ciência da precária vida material²⁸. BV rompe a relação com Cook, em razão de o último haver se apropriado dos créditos de suas canções²⁹. Visita, ainda, a família³⁰ e é cortejado por Lykke, ex-namorada, mas ele não cede. Faye, ao contrário, corresponde à investida sexual de Cook, afirmando ser a última vez que o faria. Sua autocensura³¹ e a desconfiança crescente do músico a levam a confessar, aos poucos, o triângulo amoroso, o que acaba por terminar a relação.

Cook, abandonado pelo jovem par, mergulha Rhonda³² em espiral hedonista de drogas e sexo que culmina no suicídio dela, abalando-o profundamente. Faye envolve-se com Zoye, uma linda, rica, madura e elegante parisiense, que se mudara para Austin movida pelo

²⁴ “Assim, pode-se dizer que a montagem obedece a duas lógicas, que por vezes se opõem e outras se completam, que são a da planificação e da colagem. Em numerosos filmes contemporâneos faz-se uso de uma e outra: a primeira preside principalmente ao ordenamento das grandes estruturas narrativas, a segunda mais à disposição interna de certas sequências” (AMIEL, 2016, p. 19).

²⁵ Em voz *over*: Os outros três personagens principais dividem com ela, em menor medida, a narrativa da história.

²⁶ Ela se distanciou dos pais.

²⁷ Sua subsistência continua dependendo de ofícios como o de cuidadora de casa (*housesitting*), corretora de imóveis e passeadora de cães.

²⁸ Ela parecia viver com a mãe, Miranda, divorciada, que trabalhava como auxiliar de limpeza.

²⁹ Sentindo-se desprezado, o produtor oferece um contrato de gravação para Faye, que fica tentada a aceitá-lo.

³⁰ Mãe desesperada, irmão mais novo pedindo socorro, e pai a que se recusa o perdão e uma visita.

³¹ Ela não se sente à altura de BV.

³² Apavorada, mas resignada.

clima e por novas experiências, mas a francesa enoja dela ou nota que ela continua apaixonada por outra pessoa. Faye mantém, também, relações afetivas e profissionais com Cook, visita a irmã, os sobrinhos e o pai, além de ser apadrinhada por Patti Smith, música veterana, a cuja banda se junta. Já BV relaciona-se com Amanda, norte-americana do mesmo naipe da francesa, que retornara recentemente à terra natal, mas a resistência de sua dominadora mãe, Judy³³, acaba estimulando o fim da relação. Ele decide, ainda, visitar o pai, que se encontra sozinho em uma residência, em estado quase vegetativo, o que o deixa aturdido. BV e Faye presenciam, de longe, um e outro com outros parceiros, em eventos sociais, e sentem saudades mútuas: ela, intensamente, a ponto de convocá-lo, subjetivamente, e ele senti-lo.

No terceiro ato, eles, enfim, se aproximam e encetam diálogo numa festa. Restabelece-se o namoro. BV decide, contudo, voltar para casa afim de ajudar a família e recomeçar a vida, de forma “simples” e com o “coração certo”. O casal faz, contudo, votos de amor exclusivo³⁴ e eterno³⁵. Ele pergunta a ela se também não quer sair dali, ela diz que o encontrará. BV se emprega numa plataforma de petróleo. Fim.

Vê-se, pois, que Malick, não obstante parecer violar as regras de continuidade³⁶ e minimizar as transições suaves³⁷, optando por cortes secos, adota, parcialmente, ao menos, o princípio de planificação na mesa de montagem, não ignorando, totalmente, a continuidade espacial e temporal das ações dos personagens, dos quais é perceptível a evolução (cf. AMIEL, 2016). Excetuando a montagem alternada³⁸, a montagem narrativa é explorada em todas as suas variações: montagem linear³⁹, montagem invertida⁴⁰ (*flashback*) e montagem paralela⁴¹.

No nível do espaço, o sagrado emerge mediante templos (igrejas cristãs e pirâmides maias) e iconografia, como pinturas, estátuas e murais com motivos religiosos, muitos referidos a Santa Maria ou Nossa Senhora. No do tempo, por meio de escatologia do futuro, cristã (cf. MOLTSMANN, 2007), explicitada adiante. No do protagonista e narrador, de suas metas e obstáculos, por meio da (auto)descoberta da alma ou de um “novo paraíso”⁴²,

³³ Suspeitando, talvez, que BV amasse outra mulher.

³⁴ Ele.

³⁵ Ela.

³⁶ Regras do 30° e 180°, os *raccords* (olhar, movimento, gesto e eixo) e o plano-contraplano (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 151; AUMONT *et al*, 1995, p. 77).

³⁷ Fusões, *fares* (*in e out*), *wipes*, íris e congelamento de quadro (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 157). Malick usa alguns *fares* no filme.

³⁸ Refere-se à “montagem por paralelismo baseada na *contemporaneidade estrita* de duas (ou várias) ações que se justapõem, as quais acabam na maioria das vezes por se juntar no final do filme” (MARTIN, 2003, p. 156).

³⁹ Ela “designa a organização de um filme que comporta uma ação única, exposta numa sequência de cenas colocadas em ordem lógica e cronológica. [...] Digamos, para reformular, que a montagem é linear quando não há paralelismo sistemático de tempo e quando a câmera se transporta livremente de um lugar a outro conforme as necessidades da ação, respeitando do começo ao fim a sucessão temporal” (MARTIN, 2003, p. 155).

⁴⁰ Tratam-se de “montagens que subvertem a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática, indo e voltando livremente do presente ao passado” (MARTIN, 2003, p. 155). Vide a rememoração por Faye da relação com BV, antes de reatarm, na parte final do filme. O próprio filme pode consistir num grande *flashback* ativado pela memória de Faye.

⁴¹ Aqui, “duas ou mais ações são abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de *fazer surgir uma significação de seu confronto*. Aqui, a contemporaneidade das ações não é mais absolutamente necessária, o que faz com que esse tipo de montagem paralela seja o mais sutil e também o mais vigoroso. [...] Essa montagem caracteriza-se por sua *indiferença ao tempo*, pois consiste justamente na aproximação de acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja simultaneidade estrita não é de maneira alguma necessária para que sua justaposição seja demonstrativa” (MARTIN, 2003, p. 158). Vide o paralelismo da visita de Faye às irmãs (na casa de uma delas) com a feita ao pai (num posto de gasolina), cujas vidas servem de exemplo para refazer a sua.

⁴² Faye fala em “novo paraíso” quando retoma relação com BV. Afirmara, antes, quando, em crise, invocava a sua presença (sob pena de morrer se ele não a acudisse), ter descoberto que possuía uma alma, que se revoltara com a

e de virtudes humanas e divinas como o “amor⁴³, compaixão, piedade, paz”⁴⁴, que se sobrepõem à instrumentalização dos outros para a satisfação de prazeres mundanos e egóicos, como “experiências”⁴⁵, liberdade irrestrita e sucesso material, que não representam outra coisa senão “ilusões”, produto do temor de se superar o estágio estético da existência em prol do divino (Kierkegaard)⁴⁶.

Segundo Wilkinson, como nos filmes anteriores do cineasta⁴⁷, *De canção em canção* segue arco narrativo bíblico, feito de “paraíso, queda e redenção”⁴⁸:

Cada um relata um estado de paraíso inocente que se desfaz, de maneiras que são, em parte, culpa dos protagonistas, o resultado de desejos que vão mal e se descobrem vazios. Eles devem encontrar seu caminho fixando seus desejos em algo bom, desistindo das buscas mais vis. [...] Dito isso, Malick não evita o mundano. Nos últimos três filmes, os melhores eus dos protagonistas são encontrados em relações mundanas que provavelmente devem fazer eco de um Deus divino mais perfeito. Nós somos apenas humanos, afinal. De fato, *Song to Song* sugere, vemos o que é divino na face de outras pessoas. [...] Então, o paraíso em *Song to Song* é encontrado não apenas em uma vida simples, mas em face de alguém que nos ama como algo mais do que apenas um objeto de desejo – que nos ama pela forma da imagem divina que representamos (WILKINSON, 2017 [tradução nossa]).

b) A montagem discursiva

A montagem discursiva, como sobredito, caracteriza-se pela aproximação, conflitiva, de planos heterogêneos, visando construir um mundo, isto é, defender a existência de um universo não transparente ou óbvio, o que resulta num “sentido novo”, numa “significação diferente” ou em “outra lógica” intelectual” (AMIEL, 2016, p. 57-8). Conforme Amiel:

Trata-se de aceitar que cada plano, ou cada elemento da montagem (podendo este elemento ser tanto uma sequência de planos como um detalhe valorizado da imagem, ou ainda um elemento sonoro⁴⁹), se torna um fragmento de discurso, e deixa de ser “registro” puro e

bondade e que acreditava não precisar do que fazia a vida “doce” para os outros (como a maternidade, para as irmãs).

⁴³ Personagens como Faye e Amanda temem o amor, relutando em se deixar apaixonar.

⁴⁴ No sentido dado no poema “A imagem divina”, de William Blake, cujos versos seguintes são recitados por Faye (para BV) e cantados por Patty Smith (num show): “Pois a compaixão tem um coração humano/E o Amor, a forma humana divina/E a Paz, um vestido humano/E cada homem de cada região reza quando está angustiado... reza para a forma humana/ Amor, compaixão, piedade, paz/Todos devemos amar a forma humana...”.

⁴⁵ Sexo etc.

⁴⁶ Teólogos (BARNETT, 2016; BARNETT; ELLISTON, 2016) têm interpretado, ultimamente, a obra de Malick com base no autor dinamarquês, um dos objetos da tese de doutorado em Filosofia, inconclusa, do cineasta. Já os filósofos a associam mais a Heidegger, de quem o diretor foi tradutor.

⁴⁷ Especialmente desde *A árvore da vida*, que inaugurou a atual fase autobiográfica de sua carreira.

⁴⁸ Ou o paraíso reencontrado. Cook seria o “diabo”, “tentador” que induziu o casal formado por Faye e BV à “queda” (MCCRACKEN, 2017).

⁴⁹ É importante enfatizar isso, já que a análise não se concentra unicamente na montagem externa dos planos, atinando também para a montagem interna, isto é, a relação dos elementos constituintes do (interior do) plano. Ressalta-se, ainda, que a investigação privilegiou a montagem das imagens (em detrimento da do som).

simples da realidade. E trata-se de aceitar que cada um desses elementos já não seja um elemento do real captado, mas um signo, uma “imagem” no sentido figurado do termo, quer dizer, uma designação. Tal como uma palavra ou uma expressão, na linguagem, remetem para uma coisa sem, por isso, oferecerem uma duplicação analógica. Este é um ponto essencial, em termos estéticos – e portanto ideológicos – dessa utilização da montagem como articulação discursiva: ele remete para uma representação consciente e manifesta, enquanto a montagem narrativa a maior parte do tempo se esforçava, precisamente, por apagar esta dimensão explícita de representação [AMIEL, 2016, p. 69-70].

Esses fragmentos são combinados, logo, em figuras de retórica ou de estilo, como metáfora, sinédoque, gradação, repetição, antítese, eclipse, anacoluto e acumulação [AMIEL, 2016, p. 70-3]. Malick as utiliza fartamente no filme, atribuindo-lhes conotações sagradas. As metáforas⁵⁰ aparecem, por exemplo, mediante enxertos, junto aos personagens, de elementos da natureza e seus simulacros⁵¹: a água⁵², que simboliza a morte e o renascimento⁵³; o vento⁵⁴, que representa o sopro ou o hálito divino⁵⁵; o sol⁵⁶, que conota imutabilidade, força, soberania, autonomia e inteligência⁵⁷; a terra⁵⁸, que emblema a fertilidade e a regeneração⁵⁹; o céu⁶⁰, que expressa a infinitude, a transcendência, a eternidade, o poder, o absoluto⁶¹; a árvore e outras plantas⁶², figurando a sapiência, a imortalidade, a eterna juventude, a saúde e escada ou ligação para o céu⁶³; a pedra⁶⁴, significando a permanência, a firmeza, a irredutibilidade⁶⁵; o animal⁶⁶, que sinaliza aos homens os locais sagrados⁶⁷. Os simulacros, resultado da transformação da natureza em objetos da cultura, parecem enfraquecer o potencial de transcendência contido na primeira ou, mesmo, corrompê-la, invertê-la, profaná-la.

⁵⁰ Entendidas como “comparação explícita” [AMIEL, 2016, p. 70].

⁵¹ Eliade (1992, p. 75) fala em “experiência religiosa degradada”.

⁵² Lagos (Lake Austin), rios, canais, praias, piscinas, poças no deserto, plataformas de petróleo.

⁵³ Cf. Eliade (1992, p. 65).

⁵⁴ Balançando a grama, mas também gerado por ventiladores de teto.

⁵⁵ Cf. Eliade (1992, p. 60; 82; 84).

⁵⁶ Luz natural, sombra, postes de eletricidade, lâmpadas de néon.

⁵⁷ Cf. Eliade (1992, p. 65).

⁵⁸ Areia, chão.

⁵⁹ Cf. Eliade (1992, p. 71-3).

⁶⁰ Também copas de árvores, tetos, suas luminárias, fios de eletricidade.

⁶¹ Cf. Eliade (1992, p. 60).

⁶² Galhos, folhas, flores, grama, jardins, plantas decorativas, casas, arranha-céus, colunas, escadas. Eliade aponta as similitudes entre o jardim e o paraíso. Os jardins dos taoístas, contendo montanha, lago, gruta e árvores, miniaturizariam o “universo paradisíaco” (1992, p. 75-6).

⁶³ Cf. Eliade (1992, p. 24-32; 73-4).

⁶⁴ Rochas (resistindo, por exemplo, às ondas do mar) e edificações como casas e templos (cristãos e maias).

⁶⁵ Cf. Eliade (1992, p. 77).

⁶⁶ Insetos, cachorros, cisnes, cavalos, pássaros (em revoada, simbolizando a liberdade, o amor, a autenticidade, a falta de rumo [ouvimos também seus pios]), aviões, balões (os dois últimos representando a liberdade irrestrita prometida pela autonomia humana), carros, motos, objetos decorativos.

⁶⁷ Cf. Eliade (1992, p. 20).

Além da natureza, Malick, como Eliade⁶⁸, parece sacralizar o corpo e a casa, por meio de sinédoques⁶⁹. Eles, como o cosmos, abrir-se-iam aos deuses, comunicando-se com eles. Seriam, pois, “microcosmos”:

“Habita-se” o corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o Cosmos que se criou para si mesmo (*cf.* cap. I). Toda situação legal e permanente implica a inserção num Cosmos, num Universo perfeitamente organizado, imitado, portanto, segundo o modelo exemplar, a Criação. Território habitado, Templo, casa, corpo, como vimos, são Cosmos. Mas todos esses Cosmos, e cada um de acordo com seu modo de ser, apresentam uma “abertura”, seja qual for o sentido que lhe atribuem as diversas culturas (“olho” do Templo, chaminé, torre de fumaça, brabmarandbara etc.). De uma maneira ou outra, o Cosmos que o homem habita – corpo, casa, território tribal, este mundo em sua totalidade – comunica-se pelo alto com um outro nível que lhe é transcendente (ELIADE, 1992, p. 83; 85).

Assim, para o autor, inúmeras seriam as correspondências entre corpo e cosmos: “Algumas delas parecem impor-se espontaneamente ao espírito, como, por exemplo, a do olho ao Sol, ou dos dois olhos ao Sol e à Lua, ou a da caixa craniana à lua cheia; ou ainda a assimilação dos sopros aos ventos, dos ossos⁷⁰ às pedras, dos cabelos às ervas etc.” (ELIADE, 1992, p. 82).

Acerca das correspondências do corpo com a casa, ao passo que o primeiro pode ser tomado, num “texto de hatha yoga”, como “uma casa com uma coluna e nove portas”; a segunda pode possuir um “olho” em sua “cúpula” ou ser destelhada para facilitar a saída da alma do morto de seu corpo (ELIADE, 1992, p. 84)⁷¹.

Malick também metaforiza objetos de “passagem”⁷², como limiares, portas, janelas⁷³, cortinas, corredores, caminhos⁷⁴ e pontes⁷⁵. Segundo Eliade,

⁶⁸ Destaco que o diálogo com Mircea Eliade no presente artigo é meramente instrumental, ajudando a decifrar o significado das figuras de estilo utilizadas por Malick no filme, não se pretendendo estabelecer filiação entre o historiador das religiões e o cineasta.

⁶⁹ A sinédoque “consiste em mostrar (ou dizer) apenas uma parte do que se quer exprimir” (AMIEL, 2016, p. 71).

⁷⁰ Em uma cena, visualizamos esqueleto pendurado no teto de centro cultural (Emma S. Barrientos Mexican American Cultural Center, situado em Austin, Texas), onde se encontram cartazes relativos ao Dia dos Mortos.

⁷¹ Abundam, na cinematografia de Malick, casas destelhadas e incineradas. Para Revilla e Samit, o incêndio possibilitaria libertar os personagens das prisões de que elas representariam, facultando o encontro com a “luz” ou a “redenção” (2014, p. 58).

⁷² “Convém precisar que todos os rituais e simbolismos da ‘passagem’ exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas” (ELIADE, 1992, p. 87).

⁷³ As duas últimas, envidraçadas. Examinando-as no filme *A árvore da vida*, Revilla e Samit afirmam que elas proporcionariam “falso contato com a natureza” (2014, p. 58). O motivo da janela quebrada é recorrente no cinema de Malick.

⁷⁴ De areia, cimento. “O caminho e a marcha são suscetíveis de ser transfigurados em valores religiosos, pois todo caminho pode simbolizar ‘o caminho da vida’ e toda marcha uma ‘peregrinação’, uma peregrinação para o Centro do Mundo. Se a posse de uma ‘casa’ implica que se assumiu uma situação estável no mundo, aqueles que renunciaram a suas casas, os peregrinos e ascetas, proclamam por sua ‘marcha’, por seu contínuo movimento, o desejo de sair do mundo, a recusa de todas as situações mundanas. A casa é um ‘ninho’, e, como diz o Pancavimsha Brâhmana (XI, 15, 1), o ‘ninho’ implica rebanhos, filhos e um ‘lar’; numa palavra, simboliza o mundo familiar, social, econômico. Aqueles que escolheram a busca, o caminho para o Centro, devem abandonar toda

são sobretudo as imagens da ponte e da porta estreita que sugerem a idéia de passagem perigosa e que, por esta razão, abundam nos rituais e nas mitologias iniciáticas e funerárias. A iniciação, como a morte, o êxtase místico, o conhecimento absoluto, a fé (no judaísmo cristianismo), equivale a uma passagem de um modo de ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica (ELIADE, 1992, p. 87).

O homem é outro elemento de “passagem” no filme *De canção em canção*. Criança, ignora, ainda, a “tripla revelação” contida na iniciação para a vida adulta: sagrado, morte e sexualidade; fruto da “Mãe Terra”⁷⁶, foi já, contudo, integrado à “comunidade dos vivos” por rituais de nascimento como o batismo (ELIADE, 1992, p. 91; 70; 89). Adulto, tem de lidar com a “tripla revelação” aludida.

Voltando às sinédoques corporais, elas também se expressam em grandes planos (planos próximos) de partes do corpo⁷⁷, como bustos, mãos, pernas⁷⁸, pés e rostos. Desligados do fluxo narrativo,

apresentavam-se [em Eisenstein e no cinema mudo estadunidense] como entes de uma outra esfera, de um mundo diferente daquele que os precedia ou seguia. Como se a atenção particular, a proximidade que manifestam esses enquadramentos conferissem ao seu espaço, à sua presença, alguma coisa de sagrado. Os rostos, em particular, apareciam nesta espécie de “desprendimento” essencial (AMIÉL, 2016, p. 61-2).

Dentre os inúmeros *close-ups* de rostos, parece sobressair o de Faye. Máscaras⁷⁹, seus simulacros, igualmente são sublinhadas no filme.

Aparentemente, a gradação⁸⁰ é empregada no filme para frisar a edificação e a deterioração das relações dos personagens uns com os outros. A repetição⁸¹ parece ser usada

situação familiar e social, todo ‘ninho’, e consagrar-se unicamente à “marcha” em direção à verdade suprema, que nas religiões altamente evoluídas se confunde com o Deus oculto, o Deus *absconditus*’. (ELIADE, 1992, p. 88).

⁷⁵ Personagens se encontram embaixo delas.

⁷⁶ “A crença de que os homens foram paridos pela Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que ‘nasceu da Terra’. Crê-se que as crianças ‘vêm’ do fundo da Terra, das cavernas, das grutas, das fendas, mas também dos mares, das fontes, dos rios. Sob a forma de lenda, superstição ou simplesmente metáfora, crenças similares sobrevivem ainda na Europa. Cada região, e quase cada cidade e aldeia, conhece um rochedo ou uma fonte que ‘trazem’ as crianças: são os Kinderbrunnen, Kinderteiche, Bubenquellen etc. Até entre os europeus de nossos dias sobrevive o sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a Terra natal. É a experiência religiosa da autoctonia: as pessoas sentem-se gente do lugar. E este sentimento de estrutura cósmica ultrapassa em muito a solidariedade familiar e ancestral”. (ELIADE, 1992, p. 70)

⁷⁷ E suas tatuagens.

⁷⁸ Incluído o motivo do pé da mulher mordido pelo do homem (presente nos dois filmes ficcionais anteriores do cineasta).

⁷⁹ Uma delas, possivelmente, a de um bode, vestida por Cook, parece associada (como outros atributos do personagem) ao demoníaco.

⁸⁰ Alude a “uma evolução da situação que a aproximação aos estados descritos torna ainda mais espetacular. [...] no discurso escrito ou falado, ele já requer efetivamente uma organização das palavras que é do gênero da ‘montagem rápida’. Trata-se de suprimir os elementos de transição para que a evolução entre duas situações comparáveis seja ainda mais surpreendente” (AMIÉL, 2016, p. 72).

⁸¹ Amiel afirma que se trata de figura “muito próxima” a da gradação, traduzindo-se pela “mesma montagem com cortes secos, o mesmo apagamento das transições, para salientar a identidade das situações” (AMIÉL, 2016, p. 72). Ela parece remeter à figura da anáfora.

de forma diferenciada da descrita por Amiel no capítulo de seu livro relativo à montagem discursiva. As antíteses⁸² opõem, por exemplo, a vida material precária de Rhonda e sua mãe com a de abundância proporcionada por Cook; e as cerimônias cristãs, em que a ex-garçonete se engaja⁸³, com aquelas, pagãs, feitas de orgias e drogas, em que é envolvida pelo marido⁸⁴. Elipses⁸⁵ e anacolutos⁸⁶, marcas registradas do diretor desde *O Novo Mundo*, como sobredito, povoam o filme. Da acumulação, falaremos no tópico seguinte⁸⁷.

c) A montagem de correspondências

A montagem de correspondências, assim como a montagem discursiva, aproxima elementos divergentes, mas, diferentemente da última, não procura confrontá-los para construir um novo universo intelectual. Seu intento é o de sugerir, fazer perceber um mundo. Assentada na colagem e na geração de correspondências⁸⁸, ela apela ao sensorial⁸⁹ mais que ao racional. Montagem rítmica e gráfica, não espacial e temporal, ela recorre ao ritmo⁹⁰ e à rima⁹¹, aproximando-se da música e da poesia, artes mais abstratas, e se distanciando do teatro, da literatura romanesca e da pintura, artes mais representativas (AMIEL, 2016, p. 93; 99; 102).

Uma das formas de eco entre os planos utilizada por Malick no filme em apreço é a repetição, entendida em outro sentido daquele expresso no tópico anterior. Quando Amiel discorre sobre ela no capítulo de seu livro dedicado à montagem de correspondências, ele não exige dela a contiguidade entre os planos. As repetições, agora, “parecem por vezes ignorar o curso da narrativa, e propor a permanência de um motivo mais do que o desenvolvimento de uma ação” (AMIEL, 2016, p. 73). Em *De canção em canção*, fragmentos similares, mas não idênticos, reaparecem, distanciados, na diegese, reiterando imaginário religioso, majoritariamente cristão, acerca da caridade⁹², do renascimento⁹³, da liberdade⁹⁴, da “passagem”⁹⁵ e do amor⁹⁶.

⁸²Amiel assume a definição de La Bruyère, segundo a qual “a antítese é uma oposição de duas verdades em que uma esclarece a outra” (*apud* AMIEL, 2016, p. 73).

⁸³Um delas, no jardim da Good Sheperd Episcopal Church, frequentada por Malick e sua atual esposa, Alexandra W.B. Malick (filha de pastor e integrante da “Força-tarefa de divulgação” da igreja), que aparece como figurante na cena (*cf.* MCCracken, 2011; THE EPISCOPAL CHURCH OF THE GOOD SHEPERD, 2012-3).

⁸⁴ “*Canção* soa como Malick justapondo a bondade dos dons de Deus com a loucura dos substitutos do homem. Ao longo do filme, por exemplo, Malick sugere comparações entre culto/ sacramentos cristãos e suas perversões. Em uma cena, vemos um jubiloso serviço de culto dentro de uma mega-igreja do Texas; na próxima, vemos um anárquico *mosh pit* em um festival de música. A quarta-feira das cinzas é retorcida e pervertida em uma festa hedonista em homenagem a um homem morto, cujas cinzas cremadas são espalhadas na testa de uma mulher pouco vestida pelo personagem diabólico de Fassbender [Cook]. A Eucaristia é igualmente pervertida em uma cena em que Fassbender pega um cogumelo alucinógeno, mergulha-o numa xícara de mel (“mergulhado em Deus”, ele diz) e o dá à mulher (Portman) que ele está atualmente corrompendo. Batismo é invocado quando Fassbender se diverte em piscinas e chuveiros com modelos e prostitutas” (MCCRACKEN, 2017 [tradução nossa]).

⁸⁵ As cenas que retratam a crise espiritual que leva Rhonda ao suicídio explicitam o uso intensivo da elipse por Malick.

⁸⁶ Anacoluto “seria apenas o equivalente do falso *raccord*, desde que este seja manifesto, e em suma ostensivo” (AMIEL, 2016, p. 73).

⁸⁷ Creio que Amiel se refere à enumeração, tipo de acumulação [o outro seria a gradação] em que os elementos são encadeados de forma não ordenada ou hierarquizada (FIGURAS DE PENSAMENTO, 2009).

⁸⁸ Essas seriam “ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação. [...] colagem à distância que, de longe em longe, cria efeitos sensíveis que provocam eles mesmos relações de significação” (Amiel, 2016, p. 94-5).

⁸⁹ Para Amiel (2016, p. 91), a sensação comportaria “inteligência e afetividade juntas”.

⁹⁰ No que toca ao corte.

⁹¹ Ecos que os planos produzem entre si.

⁹² Esmoler mexicana.

Outra forma de eco adotada por Malick é a acumulação, de que dá exemplo o documentário de Chris Marker, que “realça a descontinuidade (das fontes, dos ambientes, da diegese natural a que vai buscar seus planos), para tentar, apesar de tudo, caminhar na direção de uma unidade, que não reside na matéria utilizada, mas no olhar que lhe é dedicado”, olhar tanto devedor da “subjetividade individual” quanto de “consciência mais ampla, mais ‘moderna’”. Não se busca, nesse alinhamento de “fragmentos heteróclitos” e nessas “aproximações inesperadas”, um “sentido” nem uma “visão transcendente” fora do olhar que “os justapõe e compara”. Conforme Amiel, é “uma consciência confrontada ao múltiplo que então se desenvolve, ela mesma se abre e se alonga, levada pela diversidade de fragmentos [‘do mundo’]” (AMIEL, 2016, p. 111-2).

Marker, assim como Resnais,

admite que a representação, mesmo num filme documental⁹⁷, deve tanto ao movimento do olhar como ao do objeto...E que a verdade do mundo depende não apenas do mundo, mas do olho que o capta. No caso, não se trata portanto de captar o real, mas de o forçar; as correspondências, os confrontos e as comparações são um dos meios de o fazer (AMIEL, 2016, p. 113).

Em *De canção em canção*, acumulam-se imagens de formatos diversos, como 35 milímetros e digital. Imagens captadas de forma documental⁹⁸ se mesclam com outras, encenadas, e, mesmo, de arquivo⁹⁹. Há, também, exibição de outros suportes de imagens no interior da diegese, como pinturas¹⁰⁰, retratos¹⁰¹, esculturas e corpos¹⁰².

Malick também usa a “montagem acelerada” para produzir ecos entre os planos. Notabilizada pela vanguarda impressionista francesa, especialmente por Abel Gance, que tomava o cinema como “música da luz”, essa montagem cria “choques bem como associações, e é o mesmo processo que permite ambos, já que a brevidade dos planos ‘retalha’ a percepção

⁹³ Água.

⁹⁴ Pássaros em revoada.

⁹⁵ Corredores etc.

⁹⁶ Vide cenas do namoro de Faye e BV em parque natural, repetidas no início, no meio e no fim do filme (filmadas na Enchanted Rock State Natural Area, no Texas [LIU, 2017]).

⁹⁷ Ver o documentário *Viagem do tempo* (*Voyage of time*, EUA, 2016), de Malick.

⁹⁸ Aparentemente, não somente de shows (palco, plateia e bastidores [HOOTON, 2017], captadas no Fun Fun Fun Fest, Austin City Limits Music Festival e South by Southwest) e da natureza, mas também de populares, no México (REICHERT, 2017).

⁹⁹ Caso de *Ménilmontant*, média-metragem francês, de 1926, dirigido pelo estoniano Dimitri Kirsanoff. No IMDB, consta a seguinte sinopse do filme: “Um casal é brutalmente assassinado em distrito da classe operária de Paris. Mais tarde, a narrativa segue as vidas de suas duas filhas, ambas apaixonadas por um bandido parisiense, levando-as a caminhos distintos” (MÉNILMONTANT, 2018 [tradução nossa]). Malick utiliza trechos do assassinato (da sequência de abertura do filme francês) acompanhados da voz *over* de Cook dirigida a uma amedrontada Rhonda (cujos planos precedem a inserção do filme francês), em que ele afirma que já fora o que é atualmente e que, como ela, antes não o sabia.

¹⁰⁰ Profanas e sacras.

¹⁰¹ Como o de Rimbaud, descrito por Faye a BV como personagem que experienciara tudo, cena a qual se entremeia outra, do camarim da banda PIL, na qual o vocalista, John Lydon, defende o rompimento das regras após a sua assimilação, na infância.

¹⁰² Tatuagens.

através de efeitos de safanão, enquanto a rapidez de sucessão cria falsas sobreposições” (AMIEL, 2016, p. 103). No filme em estudo, alguns planos¹⁰³ não atingem um (1) segundo¹⁰⁴.

O cineasta norte-americano se apropria, por vezes, de outro atributo dos impressionistas franceses na montagem de seu filme, qual seja, “a prioridade dada à quantidade de elementos relativamente à sua qualidade”. De acordo com Amiel:

Necessidade e demonstração exigem elementos estáveis e escolhidos: não se pode contar uma história ou propor um juízo de valor sem escolher os seus signos de forma precisa; o cinema narrativo ou o cinema de propaganda apoiam-se, como vimos, em axiomas, qualidades primárias reconhecidas por todos. Assentam em entidades definidas, que o corte dos planos afirma ao inseri-los. Em Gance, ou em Epstein, existe uma atenção ao número, muitas vezes preferida para mostrar o fenômeno. Como se o movimento estivesse na profusão, mais do que na linha. Na soma infinita das variações ínfimas, dos deslocamentos, ou mesmo das repetições puras e simples. A montagem deixa então de ser uma ferramenta, um artifício de apresentação: ela torna-se o próprio princípio de revelação, a única figura possível de uma verdade que a estabilidade da imagem única não sabe exprimir (AMIEL, 2016, p. 105).

Trata-se de uma “montagem aberta”, que dispensa a imposição de sentido não somente “no jogo recíproco dos planos”, mas, igualmente, na “estrutura global” do filme. Daí se explica porque seus últimos planos nem “encerram uma sequência lógica” (montagem narrativa) nem “se opõem à organização até então proposta” (montagem discursiva), mas “se contentam em sugerir correspondências, abrindo o sentido por um lado, e por outro permitindo ao filme estender seu horizonte ao infinito”(AMIEL, 2016, p. 107-10). Em *De canção em canção*, os planos finais do namoro de Faye e BV na Enchanted Rock, retomando ação reproduzida no início e no meio do filme, ecoam a perenidade do amor do casal, a despeito dos seus percalços.

O acaso pode guiar a captação de imagens nos filmes que adotam a montagem de correspondências. Referindo-se a Maurice Pialat, Amiel afirma que, para o cineasta francês, “a montagem está longe de ser decidida antecipadamente. Pialat, mais do que ninguém, deixa durante a rodagem a porta aberta aos acidentes, às inspirações do momento, às modificações e aos imprevistos”(AMIEL, 2016, p. 117). Ele também faz o ator “esquecer que a câmera está a filmar”, “não dá explicações psicológicas” a eles¹⁰⁵ e “filma muito e filma muito tempo” (FIESCHI *apud* AMIEL, 2016, p. 117-8).

Essas palavras podiam ser endereçadas a Malick. São comuns relatos de seus atores de tomadas deles abandonadas em função da captação de um elemento natural inesperado¹⁰⁶, de como são filmados sem aviso¹⁰⁷, de como são pouco preparados para os papéis¹⁰⁸ e de

¹⁰³Como os que seguem o último encontro de Faye com o pai (em posto de gasolina), que se fazem acompanhar de música *punk* (“You’re a zombie”, da banda Plasmatics).

¹⁰⁴Tais quais os do trem em movimento de *A Roda* (*La Roue*, FRA, 1923), de Gance.

¹⁰⁵Exigindo “uma grande invenção” (FIESCHI *apud* AMIEL, 2016, p. 118).

¹⁰⁶Como uma abelha, referida por Fassbender, em painel de divulgação do filme (SETTOODEH, 2017).

¹⁰⁷Em *Cavaleiro de Copas*, um dos atores foi captado enquanto discutia com a esposa no telefone (KING, 2016).

¹⁰⁸Não lhes são entregues roteiros, mas textos escritos pelo diretor (variando de notas a ensaios) ao longo das filmagens, e se lhes indicam a leitura de romances, especialmente. Natalie Portman, que interpretou “Rhonda” no filme em comento, recebeu, do diretor, filmes, livros e páginas com diálogos ou monólogos produzidos na noite

como são surpreendidos com a entrada em cena de personagens desconhecidos¹⁰⁹. Acerca do imprevisto como metodologia de trabalho, Malick afirmou, após o lançamento do filme: "Se você tentar fazer as coisas acontecerem, elas começam a soar como apresentadas [...] A ação foi premeditada. Começa a soar como teatro, que é maravilhoso por direito próprio. Mas você não quer que os filmes sejam como o teatro" (*apud* JAGERNAUTH, 2017). Sobre a quantidade de filme, o primeiro corte de *De canção em canção* tinha oito horas. Malick o justificou com o argumento de que, "com as novas câmeras, pode-se acumular rapidamente muita filmagem" (*apud* JAGERNAUTH, 2017). Sabemos, contudo, que, antes de aderir ao digital, o cineasta já era pródigo na produção de imagens.

Segundo Amiel,

uma vez conseguidos, tais momentos [de imprevisto] requerem então algo totalmente diferente: é preciso encontrar-lhe um lugar na montagem. Ora não se trata de encontrar o lugar onde, na trama já constituída, incomodariam menos... Trata-se de organizar em torno deles, com eles, a nova trama do filme – nova porque imprevista, readaptada em função de dinâmicas mutáveis (AMIEL, 2016, p. 118).

A edição é regida, então, igualmente, pelo acaso. "Arte do século, a montagem é-o precisamente por solicitar o acaso e o encontro, e por aceitar os seus efeitos", diz Amiel (2016, p. 96). Ignorando-se o *raccord* ou a continuidade, os planos

só podem contaminar-se reciprocamente, ressoar de quando em quando, ou por proximidade acidental. É por isso também que devem ser abertos, cortados '*in the middle*', deixando escapar de ambas as extremidades o seu influxo, antes que este possa ser canalizado para uma forma estável (AMIEL, 2016, p. 121-2).

Sabe-se que Malick trabalha com vários editores ao mesmo tempo¹¹⁰, aos quais concede muita liberdade e não dá indicações muito precisas.

A montagem de correspondências também permite aos cineastas autorais apresentarem hierofanias, isto é, manifestações do sagrado, de forma direta, sem recorrerem à ilustração explícita, propiciada pelos efeitos especiais¹¹¹ (AMIEL, 2016, p. 122). Dos artificios empregados por Pialat com esse intento, quais sejam, a desarticulação de pontos de vista, a correspondência de elementos e a justaposição¹¹² (AMIEL, 2016, p. 121-5), Malick parece privilegiar o último, como o atestam duas passagens do filme relativas à morte de Rhonda: a primeira aproxima imagens de Miranda, sua mãe, desnorтеada com a perda da filha, com a voz

anterior ou no dia da filmagem (SCHAGER, 2017). Fassbender, que interpretou "Cook", foi orientado pelo diretor a se inspirar no personagem de Satanás do poema *Paraíso Perdido*, de John Milton (MCCRACKEN, 2017).

¹⁰⁹ Técnica denominada de "torpedoing".

¹¹⁰ Três, no mínimo, em cada um de seus filmes ficcionais, desde *Além da Linha vermelha*.

¹¹¹ Sobre a expressão de hierofanias no cinema hollywoodiano, ver Vadico (2015). O autor coloca na categoria de "Filmes que Dialogam com o Campo do Religioso" as obras autorais que se ocupam com o sagrado, pois elas, geralmente, não se vinculam a instituições religiosas, não são massivas e apresentam teologia particular. Para o autor, algumas dessas produções poderiam ser categorizadas como "Filmes de Contra-posição", dado que estabelecem diálogo crítico com o campo supracitado (VADICO, 2010). Frederico Pieper (2015), por sua vez, apresenta o cinema autoral que alude ao sagrado como objeto da matriz teórica que aborda a "religião *através* do cinema" (nascida nos anos de 1960, com Henri Agel, e continuada por Schrader) e daquela, proposta por ele, que analisa a "religião *a partir* do cinema".

¹¹² De "presenças", que joga com a aparição e desaparecimento súbitas (AMIEL, 2016, p. 124).

over da última¹¹³ perguntando-se onde se encontraria no momento e se desculpando pelo que fizera; a segunda impõe, repentinamente, presença da morta no quarto de Cook, também desesperado¹¹⁴.

A montagem de correspondências instaura, em suma, outra temporalidade:

Quer se trate de ritmos ou de rimas, é com efeito sempre com o tempo que é preciso contar. As escansões transformam a duração, e os ecos modelam-na de outra forma. Qualquer intervenção da montagem se faz em relação a um fluxo duplamente medido pela duração: a do olhar, e a da história. Interromper um ou interromper o outro, assim como estabelecer entre os diferentes fragmentos chamamentos, sensações contíguas, é transformar um incessante devir numa dimensão mais estacionária, numa matéria mais complexa, feitas de retornos, de reminiscências, ou de eterno presente (AMIEL, 2016, p. 96-7).

Para Amiel, ao passo que a montagem narrativa, baseada em “articulações”, manifesta “alteridade cronológica”, a montagem de correspondências estimula “percepção acronológica” (AMIEL, 2016, p. 99). No filme de Malick, esta se revela como tempo escatológico do presente (kairológico), do instante (“momento oportuno”), em que se nos oferece experimentar a eternidade (graça aceita ou negada), e que nos surpreende, de tempos em tempos (cf. MOLTSMANN, 2007, p. 128-9¹¹⁵).

Considerações finais

Malick descobriu uma forma *sui generis* de abordar o sagrado no cinema. Se ele recusa manifestá-lo abertamente, por meio de efeitos especiais, como nos filmes de massa hollywoodianos, ele não abdica, como outros cineastas autorais, dos “meios artísticos abundantes” oferecidos pelo cinema. No que toca, estritamente, à montagem, ele se serve dos três tipos apontados por Amiel: narrativa, discursiva e de correspondências.

A montagem narrativa é explorada em quase todas as suas inflexões, isto é, linear, invertida e paralela. Por intermédio delas, Malick expressa o processo, lento e doloroso, pontuado de recusas e retrocessos, de redenção dos seus personagens, após a sua perda. O tempo do filme mimetiza, aqui, o tempo escatológico do futuro, de matriz judaico-cristã.

A montagem discursiva é, do mesmo modo, aproveitada em sua paleta ampla de figuras de estilo: metáfora, sinédoque, gradação, antítese, elipse e anacoluto. Elas simbolizam o

¹¹³ Do além, provavelmente.

¹¹⁴ *Close* do produtor é seguido de movimento de câmera lateral — emulando o seu olhar — que capta a falecida de costas, ajoelhada sobre a cama e apoiada na janela de vidro.

¹¹⁵ Conhecido como defensor da escatologia do futuro, Moltmann relativiza a distinção que a opõe à escatologia do presente: “Na discussão teológica, a ‘escatologia presente’ sempre foi contraposta à ‘escatologia futura’ e muitas vezes associada ao conceito de tempo irreversível: uma é ‘já agora’, a outra ‘ainda não’. No entanto, essa relação temporal conduz a erro, pois o que ‘ainda não’ é pode um dia ser ‘já agora’; e o que é ‘já agora’ logo ‘não mais será’. Na verdade se trata da escatologia da ‘presença da eternidade’ de um lado e do ‘presente eterno’ de outro. A primeira é a antecipação do segundo, o segundo a consumação da primeira. As opções presentes e futuras são não apenas conciliáveis, como também se condicionam mutuamente. Elas só não podem substituir uma à outra. Se a escatológica ‘recriação de todas as coisas’ traz a superação da efemeridade pela imperecibilidade, ela traz também o fim do tempo. É o fim do tempo histórico, irreversível do *chronos*. E traz também o ‘cumprimento do tempo’, a consumação do *kairos* e da presença da eternidade no tempo” (2007, p. 128-9).

apelo permanente que o sagrado faz ao homem, mediante seus múltiplos polos imanentes na natureza, mas também na cultura.

A montagem de correspondências, por fim, é, semelhantemente, usada à exaustão, por meio de expedientes como repetição, acumulação, aceleração, quantitativismo, abertura, acaso, contaminação, falso *raccord* e justaposição. Esse tipo de montagem evoca a eternidade, presente absoluto, infenso à duração, e cujo gozo se antecipa aos homens.

Referências

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. 3ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARBOSA, Neusa. De canção em canção. *Cineweb*, 21 jun. 2017. Acesso em: 15 jan. 2018. Disponível em: http://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=5797. Acesso em: 15 jan. 2018.

BARBIERI JR., Miguel. De canção em canção. *Veja SP*, s/d. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/de-cancao-em-cancao/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

BARNETT, Christopher B. Knight of Cups (dir. Terrence Malick, 2015). *Theology + Movies*, 31 jan. 2016. Disponível em: <https://theologyandmovies.wordpress.com/2016/01/31/knight-of-cups-dir-terrence-malick-2015/>. Acesso em: 23 fev. 2018.

BARNETT, Christopher B.; ELLISTON, Clark. J. (eds.) *Theology and the films of Terrence Malick*. New York: Routledge, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. uma introdução. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

CLAUDINO, Juca. De canção em canção. *Observatório do Cinema*, 18 jul. 2017. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/2017/07/critica-de-cancao-em-cancao>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CORREIO DO POVO. Terrence Malick cria narrativa musical e poética em “De Canção em Canção”. 20 jul. 2017. Disponível em: <http://correiodopovo.com.br/ArteAgenda/Variiedades/Cinema/2017/07/623483/Terrence-Malick-cria-narrativa-musical-e-poetica-em-De-Cancao-em-Cancao>. Acesso em: 15 jan. 2018.

COUTO, José Geraldo. Cinema líquido. *Blog do MIS*, 21 jul. 2017a. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/cinema-liquido/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

COUTO, José Geraldo. O cinema-fluxo de Terrence Malick. *Portal Vermelho*, 23 jul. 2017b. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/cinema-liquido/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIGURAS DE PENSAMENTO. *UOL*, 29 jun. 2009. Disponível em: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/portugues/figuras-de-pensamento.htm>. Acesso em: 09 fev. 2018.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. De Canção em Canção: amores líquidos, no olhar de Terrence Malick. *Revista Preview*, 20 jul. 2017. Disponível em: <http://revistapreview.com.br/critica/de-cancao-em-cancao-amores-liquidos-na-visao-de-terrence-malick/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

GEA, Pablo. Slow Cinema em defesa do tempo e duração na experiência espectral. In: ENCONTRO SOCINE DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 21., 2017, João Pessoa. *Resumo expandido*. João Pessoa: Socine, 2017.

HOOTON, Christopher. Terrence Malick's Song to Song film review: a masterpiece, life-changing and other superlatives I stand by. *Independent*, 7 jul. 2017. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/terrence-malick-song-to-song-review-2017-ryan-gosling-rooney-mara-michael-fassbender-natalie-portman-a7624316.html>. Acesso em: 20 fev. 2018.

JAGERNAUTH, Kevin. Watch: 30-Minute 'Song To Song' talk with Terrence Malick, says first cut was 8 hours. *The Playlist*, 11 mar. 2017. Disponível em: <https://theplaylist.net/watch-30-minute-song-song-talk-terrence-malick-says-first-cut-8-hours-20170311/>. Acesso em: 12 fev. 2018.

KING, Larry. Thomas Lennon's insane experience working with Terrence Malick. *Larry King Now*, 25 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTjSVXyFCpE>. Acesso em: 20 fev. 2018.

LIU, Charles. SXSW: "Song to Song" fails to impress. *The Daily Texan*, 11 mar. 2017. Disponível em: <http://www.dailytexanonline.com/2017/03/11/sxsw-song-to-song-fails-to-impress>. Acesso em: 09 fev. 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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: 14 fev. 2018.

_____. 'Song to Song' is cinematic wisdom literature. *Christianity Today*, 16 mar. 2017. Disponível em: <http://www.christianitytoday.com/ct/2017/march-web-only/song-to-song-is-cinematic-wisdom-literature.html>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MENEZES, Thales de. Malick cria colagem inebriante em 'De Canção em Canção'. *Folha de São Paulo*, 20 jul. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902532-terrence-malick-cria-uma-colagem-inebriante-em-novo-longa.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MÉNILMONTANT. *IMDB*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0147039/>. Acesso em: 11 fev. 2018.

MERTEN, Luiz Carlos. "De Canção em Canção" estreia no momento em que Terrence Malick é contestado. *O Estado de São Paulo*, 20 jul. 2017. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,de-cancao-em-cancao-estrela-no-momento-em-que-terrence-malick-e-contestado,70001896885>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MIRANDA, André. Novo filme é outra sinfonia de Terrence Malick. *Gazeta de Alagoas*, 22 jul. 2017. Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=309568>. Acesso em: 24 fev. 2018.

MOLTMANN, Jürgen. *Ciência e sabedoria: um diálogo entre ciência natural e teologia*. São Paulo: Loyola, 2007.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Análise: Em 'De Canção em Canção', música e triângulos amorosos fazem você pensar o mundo. *O Estado de São Paulo*, 20 jul. 2017. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,analise-em-de-cancao-em-cancao-musica-e-triangulos-amorosos-fazem-voce-pensar-o-mundo,70001896955>. Acesso em: 15 jan. 2018.

PIEPER, Frederico. *Religião & Cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

REICHERT, Jeff. Song to song. *Reverse shot*, 24 mar. 2017. Disponível em: <http://reverseshot.org/archive/entry/2314/song-to-song>. Acesso em: 23 fev. 2018.

REVILLA, Maria Podevano; SAMIT, Adriano Tomás. Prisiones de luz. La arquitectura em Terrence Malick y El árbol de la vida. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Valencia, España, ene. 2014.

RITCHIE, Kevin. Paul Schrader: slow cinema is dying a slow death. *NOW*, 30 mar. 2017. Disponível em: <https://nowtoronto.com/movies/features/paul-schrader-slow-cinema-is-dying-a-slow-death/>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ROMERO, Heitor. De recorte em recorte. *Cineplayers*, 11 jul. 2017. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/de-cancao-em-cancao/3536>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ROSSOUW, Martin P. There's something about Malick: film-philosophy, contemplative style, and ethics of transformation. *New Review of Film and Television Studies*, vol. 15, n. 3, 2017, p. 279-298.

SCHAGER, Nick. Natalie Portman on Terrence Malick's "wild and free" improvisatory groove for "Song to Song". *Yahoo Movies*, 22 mar. 2017. Disponível em:

<https://www.yahoo.com/entertainment/natalie-portman-on-terrence-malicks-wild-and-free-improvisatory-groove-for-song-to-song-133702724.html>. Acesso em: 24 fev. 2018.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film*. Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972.

SETOODEH, Ramin. Terrence Malick explains his unconventional process in rare SXSW conversation. *Variety*, 11 mar. 2017. Disponível em: <http://variety.com/2017/film/news/sxsw-terrence-malick-song-to-song-1202006961/>. Acesso em: 20 fev. 2018.

THE EPISCOPAL CHURCH OF THE GOOD SHEPERD. *To Love & To Serve*: the groups, guilds, and activities of Good Sheperd. Austin, Texas: s/editora, 2012-2013.

VADICO, Luiz. A hierofania fílmica. A representação da manifestação do sagrado em dois filmes hollywoodianos: A canção de Bernadette (King, 1948) e O milagre de Fátima (Brahm, 1952). *Triáde: comunicação, cultura e mídia*, Sorocaba, SP, v. 3, n° 5, jun. 2015, p. 145-62.

VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. *Revista Olhar*, São Carlos, SP, ano 12, n° 23, ago./dez. 2010, p. 178-93.

VIEIRA JR., Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *FAMECOS*, Porto Alegre, v. 21, n. 3, set.-dez. 2014, p. 1219-1240.

WILKINSON, Alissa. Song to Song is Terrence Malick's most successful attempt to locate paradise in years. *Vox*, 19 mar. 2017. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/3/17/14951906/song-to-song-review-malick-ecclesiastes>. Acesso em: 22 jan. 2018.