

## O Sagrado e o Profano na Cinematografia de Terrence Malick<sup>1</sup>

Sander Cruz CASTELO<sup>2</sup>

Universidade Estadual do Ceará/ Universidade Anhembi Morumbi

### RESUMO

Expõem-se alguns apontamentos iniciais sobre o sagrado (e o profano, sua antítese) na obra do cineasta norte-americano Terrence Malick, com base em sua biografia, em seus filmes e na fortuna crítica sobre os últimos, especialmente a disponível em língua portuguesa. Abordando o sagrado como dotado de dois polos, o diretor expressa a imanência, principalmente a natureza, como veículo de transcendência, não as tratando (a esfera material e a imaterial) como opostas, mas complementares.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinematografia; Terrence Malick; sagrado.

### O Sagrado e o Cinema

Segundo Eugene Webb, diversamente do que se afirma, o “sagrado” não é antônimo de “secular”, mas de “profano”:

O secular, isto é, o mundo da vida no tempo, pode ser vivenciado como sagrado ou como profano, e a secularização, embora de fato possa envolver a dessacralização, também pode envolver transformações nos conceitos de secular e de sagrado – transformações que, em alguns casos, talvez mais os aproximem do que os distanciem (WEBB, 2012, p. 16).

Nota-se, pois, que o sagrado, paradoxalmente, ao tempo em que se manifesta no mundo secular, transcende-o: “o sagrado, em virtude dessa sua natureza, transcende tudo que é finito, mas continua a se revelar apenas naquilo, e por meio daquilo, que tem fim”. Em outras palavras,

a manifestação particular do sagrado está no mundo e não lhe pertence, ao mesmo tempo que pertence ao mundo e não se encontra integralmente nele; esta é uma incômoda união do finito com o

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

<sup>2</sup> Professor adjunto do curso de História e do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL) da FECLESC/UECE. Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), sob a supervisão do Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico. E-mail: [sandercruzcastelo@uol.com.br](mailto:sandercruzcastelo@uol.com.br).

---

infinito, a qual aponta para ambas as direções de uma só vez (WEBB, 2012, p. 18).

O sagrado detém, assim, obrigatoriamente, dois polos, um, “imaneente”, outro, “transcendente”:

Se, do ponto de vista da experiência, a plenitude do ser parecesse inteiramente contida no finito, o assombro, que é uma função da noção de transcendência, se dissiparia, e a experiência seria puramente secular, isto é, profana. Se, de outro modo, a plenitude do ser, concebida como o ser de Deus ou dos deuses, parecesse exclusivamente transcendente, completamente além do mundo, ela também pareceria extremamente remota (...), não tendo, então, qualquer valor para o homem; tanto o homem quanto o universo teriam sido abandonados, sendo obrigados a bastar a si mesmos. Ambos os caminhos da tensão polar do sagrado – seja aquele que a princípio poderia soar como uma glorificação da natureza, seja aquele que enfatiza de modo radical a majestade de Deus em detrimento da criatura – conduzem ao mesmo lugar: à dessacralização do universo (WEBB, 2012, p. 19).

À primeira vista, o mundo parece tender à dessacralização, isto é, ao desligamento dos polos do sagrado, levando ao culto da natureza ou de um Deus indiferente (meramente criador). Na verdade, a regra tem sido a do equilíbrio entre os polos, com ligeira superioridade de um sobre o outro, excetuado o Ocidente moderno, onde o polo imaneente se radicalizou (WEBB, 2012, p. 19-21).

O sagrado ainda sobrevive nele, contudo, especialmente, na arte. De acordo com Webb:

Mais do que apenas um conceito, o sagrado envolve posturas afetivas e, portanto, não é nos tratados filosóficos, teológicos ou psicológicos que vem expresso de modo mais direto ou adequado, e sim nas obras de literatura imaginativa, nas quais a imagística pode mesclar seus elementos intelectuais e emocionais e ainda comunicar ambos, fundindo tudo em uma única experiência cognitiva (2012, p. 9).

O que é dito da literatura pode ser afirmado de outras artes, como o cinema:

Desde o período do primeiro cinema ocorreu o desejo de se representar visualmente as manifestações do sagrado. As diversas trucagens desenvolvidas nas experiências de Méliès, por exemplo, faziam com que objetos e pessoas aparecessem e desaparecessem. O sentido do espantoso e do senso de espetacular estava envolvido nestas primeiras experiências, era a exploração do novo meio permitindo a representação visual de coisas que eram impossíveis na realidade cotidiana.

A partir dessas primeiras experiências, podemos facilmente estabelecer relações com as ideias de mágico, fantástico e sobrenatural. Ora, todas estas ideias parecem se relacionar diretamente com o fato de que tais coisas são impossíveis e que as leis da natureza parecem ter sido derogadas naquele momento. Isto não quer dizer uma relação direta com a ideia de sagrado, mas sim, isto quer dizer uma relação direta com o método, com a tecnologia que permite representar este momento que de outra forma não pode ser percebido no mundo natural (VADICO, 2015, p. 146-7).

Para Vadico, os avanços técnicos e estéticos do cinema complexificaram suas relações com as fontes literárias do sagrado:

[...] a arte cinematográfica tomou caminhos que tornaram mais complexas a construção de sentido e significado embutidos numa imagem. O cinema, por ser uma arte industrial, está sujeito a transformações qualitativas e estéticas conforme se lhe agreguem novas tecnologias e, por ser um fenômeno social, também está atrelado ao momento histórico da realização das produções. Isto significa que a representação de uma hierofania está qualitativamente atrelada à melhoria das tecnologias relativas aos efeitos especiais e às estratégias narrativas audiovisuais (como elipses, p.ex.) e propícia para absorver elementos e efeitos criativos do cineasta [...] (2015, p. 147).

Tendo essas considerações teóricas em vista, pretende-se identificar como o sagrado (e o profano, seu antônimo) é apresentado na cinematografia de Terrence Malick (EUA, 1943), formada pelos filmes *Terra de Ninguém* (*Badlands*, EUA, 1973), *Cinzas do Paraíso* (*Days of heaven*, EUA, 1978), *Além da linha vermelha* (*The thin red line*, EUA, 1998), *O novo mundo* (*The new world*, EUA/RU, 2005), *A árvore da vida* (*The tree of life*, EUA, 2011), *Amor pleno* (*To the Wonder*, EUA, 2013) e *Cavaleiro de copas* (*Knight of cups*, EUA, 2015). Além das películas, utiliza-se como fonte a fortuna crítica sobre elas e seu autor, especialmente a disponível em língua portuguesa.

Metodologicamente, seguem-se, de forma cronológica, a vida e a obra do cineasta, atinando-se para o sagrado (e o profano) nelas. Tratam-se, contudo, de apontamentos iniciais de pesquisa em desenvolvimento, daí seus resultados serem bastante inconclusivos.

## O Sagrado na Cinematografia de Malick

Terrence Malick nasceu em Illinois (ou no Texas<sup>3</sup>), nos Estados Unidos, em 1943. O pai, geólogo (executivo da indústria petroléira), descendia de cristãos iranianos e libaneses, ao passo que a mãe tinha antepassados irlandeses (MAHER Jr.: 2014). Ganhou, em seguida, dois irmãos. Adolescente, separou-se da família (em Oklahoma) para cursar escola preparatória em internato episcopal (St. Stephen's Episcopal School) do Texas. Em 1965, formou-se em Filosofia com a distinção máxima (*summa cum laude*) em Harvard. Doutorando em Oxford, desentendeu-se com o orientador, abandonando a tese relativa à mundivisão de três filósofos (Kierkegaard, Wittgenstein e Heidegger). Verteu, contudo, obra do último para o inglês. (TERRENCE MALICK, 2016; BISKIND, 2009, p. 260).

Atuou, em seguida, como jornalista *freelancer* de veículos como *Newsweek*, *The New Yorker* e *Life*, e como professor de Filosofia do MIT (Massachusetts Institute of Technology). Tendo ingressado num mestrado em cinema do American Film Institute (AFI Conservatory), finalizou-o em 1969 com um curta-metragem cômico intitulado *Lanton Mills*. Começou, então, a revisar e a escrever roteiros para terceiros. Insatisfeito com o que as produtoras de Hollywood faziam deles, resolveu, então, filmá-los ele mesmo. (TERRENCE MALICK, 2016).

Em 1973, lançou, de forma independente, *Terra de Ninguém* (*Badlands*, EUA), longa-metragem sobre casal de jovens delinquentes da Dakota do Sul que foge do encaço da polícia em direção à Montana, no final dos anos de 1950. Autor de um filme cujo tema e tratamento se avizinham ao de outros *road movies* do período, como *Bonnie & Clyde: uma rajada de balas* (Arthur Penn, EUA, 1967), *Sem destino* (Dennis Hopper, EUA, 1969), *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, EUA, 1971) e *Two-lane Blacktop* (Monte Hellmann, EUA, 1971) (cf. ROSÁRIO, 2014), Malick se irmanava “com o espírito de rebeldia dos jovens cineastas [que] florescia na chamada ‘nova Hollywood’, com novos tipos, personagens deslocados, perdidos em um contexto de alienação e impotência”, ainda que trabalhasse à margem (CORAÇÃO; EDUARDO, 2014: p. 57; cf. BISKIND, 2009).

Lançado como fechamento do Festival de Nova Iorque, o filme teria ofuscado o *Caminhos Perigosos* (EUA, 1973) de Scorsese e levado a Warner a investir

<sup>3</sup> Recluso e avesso a entrevistas e ao marketing, o cineasta não facilita a vida de seus biógrafos.

o triplo do orçamento da produção para adquirir seus direitos de distribuição. (TERRENCE MALICK, 2016; BADLANDS [FILM], 2016).

No filme, segundo Mancelos:

o meio ambiente emerge quer eufórica, quer disforicamente. Os planos gerais sublinham a beleza ampla dos grandes espaços e remetem para a liberdade que a natureza oferece. [...]

Nesta visão idílica, correspondente às cenas mais longas e plácidas do filme, os jovens encarnam uma espécie de Adão e Eva dos tempos atuais.

Contudo, não deixa de ser verdade que a solidão a dois e o vazio próximo à alienação surgem enfatizados pela natureza e pelo recurso ao loose framing, onde as personagens se perdem nas grandes planícies e as terras estéreis de Wyoming se associam à morte. Nesta acepção, creio que o título do filme é significativo: as badlands constituem um solo rochoso, erodido pela ventania e pela água, onde escassa ou nenhuma vegetação logra germinar. Excluindo o amor que os une, Holly e Kit semeiam apenas a morte, alienando-se do mundo em seu redor [...]. Neste sentido, alegoricamente, os jovens podem ser equiparados ao joio bíblico, que o semeador deve arrancar, para ter uma colheita abundante (2016, p. 6).

Cinco anos depois, Malick trouxe a lume, pela Paramount, *Cinzas do paraíso* (*Days of Heaven*, EUA). O filme versa sobre triângulo amoroso, formado por dois empregados de uma fazenda e seu proprietário, no Texas do início do século XX. Apesar de ter sido indicado a quatro Oscars (venceu o de melhor fotografia) e obtido o prêmio de melhor direção em Cannes, o filme, assim como o anterior, inicialmente dividiu a crítica, tornando-se objeto de culto com o passar do tempo. Foi, ainda, um fracasso de público (DAYS OF HEAVEN, 2016). Para Perdigão, a natureza é expressa no filme como “anímica e maléfica”:

Silhuetas perdidas no panorama, homens que agem como animais, insetos e aves, ou como espantalhos que se intrometem entre flores desabrochando, ondulantes tapetes de trigais, céus coalhados de nuvens tenebrosas, horizontes crepusculares, a natureza conjugando o homem e a terra – assim, qual uma sinfonia reluzente de ameaçadores presságios, o filme capta o que julga ser a súplica da existência. Nela, a figura humana é um absurdo equívoco num universo hostil e a natureza trepida de dor, violentada pelas ferramentas da revolução industrial. Uma mansão gótica, isolada na paisagem, cópia fiel do rancho de “Giant” (“Assim Caminha a Humanidade”), simboliza o isolamento do espírito que colonizou a América. Quando uma praga de gafanhotos e línguas de fogo devoram o cenário, não resta dúvida: eis o apocalipse vingando esse mundo corroído de mal e pecado (1980, p. 62-3).

Para Queiroz e Sá (2015, p. 9), o cineasta

admite questões morais e filosóficas e insinua um caráter espiritual em *Terra de ninguém* e em *Cinzas do Paraíso*, os quais não apresentam um discurso direto acerca de Deus como nos demais filmes, contudo, apresentam seres de natureza angelical, caso de Holly [empregada da fazenda].

O cineasta iniciou, em seguida, o projeto de um filme sobre a origem da vida, intitulado *Q*, também pela Paramount. Abandonou-o, todavia, na fase de pré-produção e se mudou para a França. Devotou-se, então, à redação de peças de teatro. (TERRENCE MALICK, 2016).

Em 1998, Malick retornou ao cinema com um filme indicado a sete Oscars e vencedor do Urso de Ouro em Berlim: *Além da linha vermelha* (*The thin red line*, EUA). A obra segue a tomada de ilha do Pacífico por companhia americana na Batalha de Guadalcanal, durante a segunda guerra mundial:

Na verdade, o conflito maior evidenciado pelas imagens de Malick não é aquele que opõe as tropas japonesas às tropas americanas, mas o que cada soldado trava com a sua própria consciência, com as crenças e descrenças que carrega e que, por sua vez, o carregam a ele até ao cimo moribundo da colina. Este é, pois, não apenas um filme sobre a existência do mal radical (polarizado aqui no absurdo gratuito da guerra), mas ainda um filme sobre a radical problematização do mal enquanto valor conformativo do humano e a cuja negativa luz se acolhe o destino comum do homem. “De onde vem a guerra?”, “Qual a raiz do mal?”, “Pode haver Deus onde há guerra também?” – são estas algumas das questões levantadas pelas personagens do filme no momento concreto do combate e que o espectador vai ouvindo, quase sempre em *voz off*, procedimento este que parece converter-se, em *The Thin Red Line*, no suporte quase reverente da estetização do horror produzida pelas suas imagens, principalmente por aquelas que evidenciam um diálogo contínuo e profundamente agônico entre o intocado esplendor da natureza e a violência extrema da batalha, entendida esta, praticamente ao longo de todo o filme, como uma forma de insulto ao panteísmo de um deus maior. (RODRIGUES, 2009. p. 237-8)

Convidado por Steven Soderbergh, Malick empenhou-se, em seguida, na confecção de um filme sobre a campanha revolucionária malograda de Che Guevara na Bolívia, em 1967 (a qual cobrira, como repórter). Por falta de financiamento, o projeto foi abortado.

Retomou, então, um roteiro redigido na década de 1970, que resultou no filme *O novo mundo* (*The new world*, EUA/RU), lançado em 2005 (TERRENCE

MALICK, 2016). Nele, o diretor metaforiza a expulsão humana do paraíso com o relato da fundação da colônia de Jamestown, na Virgínia, em 1607, que propicia o encontro entre a nativa Pocahontas e o capitão inglês John Smith (BOSCOV, 2006). O filme concorreu em várias premiações, incluído o Oscar (de melhor fotografia).

Queiroz aponta, com outros autores, o aprofundamento do “sentido imanente da natureza” em relação à obra anterior do diretor:

A trama – guerra entre o homem branco e o índio – ocorre no segundo plano da narrativa flutuante das paisagens e sons da natureza que engolem os personagens, em longos e contemplativos quadros que abusam do contraluz e insistem em filmar diretamente o sol (2015, p. 49; 17).

Em 2011, Malick apresentou seu filme mais ambicioso, *A árvore da vida* (*The tree of life*, EUA). Como os anteriores, foi recebido inicialmente com suspeitas por parcela da crítica (inclusive da do Festival de Cannes, que o premiou com a Palma de Ouro), fazendo parte, em seguida, de várias listas de melhores filmes (do ano, da década, da história do cinema etc.) e sendo indicado a três Oscars (THE TREE OF LIFE [FILM], 2016). A obra enquadra, numa cosmogonia inspirada e estruturada no Livro de Jó (VEDOVE, 2012), a vida adulta e a infância (vivida com os pais e os irmãos, um dos quais falecerá aos 19 anos<sup>4</sup>), no Texas cinquentista, de um arquiteto bem-sucedido, mas insatisfeito com a vida.

Após o letreiro de abertura retirado de Jó 38: 4,7 (“Ondes tu estavas quando lancei os fundamentos da terra? [...] Quando as estrelas da manhã, juntas, cantavam e todos os filhos de Deus gritavam em júbilo?), ouve-se a voz em *off* do protagonista (“Irmão... Mãe... Foram eles que me levaram a tua porta”) e o som de gaivotas e do mar, acompanhados da imagem de uma chama (cf. WERNER, 2015, p. 73). Segundo Werner, no filme em questão, os:

[...] discursos em “off” [...] se assemelham a preces: sua resposta nunca é ouvida, mas se manifesta por meio de imagens da composição fílmica. Nesse sentido, embora a citação que abra o filme, dada para nossa leitura enquanto ouvimos sons da natureza, reproduza a palavra

<sup>4</sup> Em 1968, o cineasta perdeu um dos seus dois irmãos, musicista, provavelmente por suicídio: “Larry foi para a Espanha estudar violão com Segovia, um professor cujo rigor era lendário. No verão de 1968, Terry soube que seu irmão havia quebrado as próprias mãos, aparentemente enlouquecido com seus estudos. O pai pediu que Terry fosse à Espanha ajudar Larry. Terry se recusou. O pai foi, e voltou com o corpo de Larry. Aparentemente, ele cometera suicídio. Terry, o irmão mais velho, fora coberto pelos privilégios da primogenitura. Ele é que havia estudado em Harvard, tornara-se um Rhodes Scholar [bolsa de estudos de pós-graduação em Oxford], e quando seu irmão caçula mais precisava dele, tinha falhado. Para sempre carregaria o peso opressivo da culpa” (BISKING, 2009, p. 260).

de Deus em um diálogo que se dá em um livro bíblico composto, basicamente, por diálogos, o que se ouve na sequência é uma personagem se comunicando com um Deus que é, ao mesmo tempo, imanente à natureza, representada pelo som do mar e das gaivotas, mas também ligado, de alguma forma, à imagem da chama, que é, por sua vez, ao mesmo tempo uma imagem tradicional de representação do divino (LEITHART, 2013, p. 25-31) mas também um signo opaco, aberto, arbitrário, intrínseco à construção particular que é o filme (2015, p. 74).

Em seguida, somos colocados, por meio da voz em *off* de sua mãe, diante da questão fundamental do filme: a escolha entre a graça, representada pela genitora do protagonista, e a natureza, personificada no pai (GOMES, 2013, p. 50-1; PONDÉ, 2011):

As freiras nos ensinaram que existem dois caminhos na vida: o caminho da natureza e o caminho da graça. Você precisa escolher qual deles vai seguir. A graça não procura satisfazer a si própria. Ela aceita que a desprezem, que a esqueçam, que não gostem dela. Ela aceita ser insultada e ser ferida. A natureza só quer satisfazer a si mesma e fazer com que os outros a satisfaçam. Ela gosta de ser livre e que façam sua vontade. Ela procura razões para ser infeliz quando o mundo todo está feliz ao seu redor e o amor está sorrindo através de todas as coisas. As freiras nos ensinaram que quem ama o caminho da graça jamais tem um fim triste. Eu serei leal a você. Aconteça o que acontecer.

*Amor pleno* (*To the Wonder*, EUA, 2013), o filme seguinte do cineasta, não foi muito bem recepcionado pela crítica, enfadada com o estilo do diretor, mas competiu pelo Leão de Ouro em Veneza e ganhou prêmio (SIGNIS) concedido no festival por associação católica (TO THE WONDER, 2016). Inspirada nos poemas “A noite escura da alma”, de San Juan de La Cruz, e no “Cântico dos Cânticos”, de Salomão (PONDÉ, 2013), a película trata de amor:

Amor em dois sentidos: o carnal, de Neil (Ben Affleck) com a imigrante Marina (Olga Kurylenko) e com a ex-namorada Jane (Rachel McAdams)<sup>5</sup>; e o espiritual, refletido sobretudo na relação entre Padre Quintana (Javier Bardem) e Deus. A conexão espiritual, contudo, atinge todos os demais personagens, principalmente no desencadear das crises metaforizadas pelo adultério do profeta bíblico Oséias. Afinal, Neil esfria o comprometimento com Marina ao tempo em que ela tem seu visto expirado. Ambos se voltam a Deus por

<sup>5</sup> Malick separou-se da segunda mulher em 1996, casando, em seguida, com namorada da adolescência.

socorro, intermediados pelo padre. Contudo, o sacerdote experimenta um momento frágil de sua fé, despedaçada.

[...]

Para os múltiplos protagonistas de *Amor pleno*, o paraíso traduz-se em amor. É o que Neil (Ben Affleck), Marina (Olga Kurylenko), Jane (Rachel McAdams) e Padre Quintana (Javier Bardem) buscam a todo tempo. A fé no amor é uma fé falida, um novo dogma da extinção. A reconciliação aqui também não se faz possível. Há apenas momentos de vislumbre do paraíso inalcançável (QUEIROZ, 2015, p. 18; 56).

Em *Cavaleiro de copas* (*Knight of Cups*, EUA, 2015), último filme do cineasta, roteirista de Hollywood busca preencher vazio provocado pela morte de um dos dois irmãos e a desestruturação familiar subsequente com cotidiano hedonista, ocupado com festas, drogas e mulheres, em Los Angeles e Las Vegas. Inspirado em *O peregrino*, de John Bunyan, no Hino da Pérola dos *Atos de Tomé* e no *A Tale of the Western Exile*, de Suhrawardi, o filme é dividido em oito capítulos, identificados, cada um, com uma carta do tarô e um personagem com o qual o protagonista se relaciona. O filme estreou no festival de Berlim de 2015, onde concorreu ao Urso de Ouro, mas o lançamento comercial se estendeu para o ano corrente, com recepção negativa dos críticos. (KNIGHT OF CUPS [FILM], 2016).

Para Christopher B. Barnett (2016), a miséria existencial do protagonista se deve ao fato de não se superar o “estágio estético” da existência:

Alguns se queixaram de que isso dificilmente se qualifica como uma crise espiritual, mas é importante ressaltar que Søren Kierkegaard - um pensador que Malick tem estudado e quem ele citou tanto em *A Árvore da Vida* quanto em *Amor pleno* - argumentou o contrário. Notoriamente, Kierkegaard divide a existência humana em três "estágios": o estético, o ético e o religioso. E, sem dúvida, *Cavaleiro de copas* é um "registro" do estágio estético, onde o ego busca uma sucessão de experiências efêmeras e sensuais à custa de um confronto sério do significado e propósito da vida. Os perigos de um estilo de vida como tal são múltiplos: o esteta é ansioso, solipsista e amedrontado pelo tédio; nada deterá seu desespero encurralado - um desejo para o qual outras pessoas, especialmente os vulneráveis, muitas vezes são sacrificados. E ainda, no final, a piada é sobre o esteta, uma vez que ele não consegue distinguir-se e, conseqüentemente, desaparece no éter de sua própria miséria niilista. [tradução nossa].

## Considerações Finais

Para Malick, a natureza pode ser experimentada como profana ou sagrada, isto é, como “natureza”, estritamente falando, ou “graça”, no dizer da mãe do

protagonista do filme *A árvore da vida*. Os personagens que a vivenciam no primeiro molde tendem a ser vitimadas por ela, eternizando a dor e o sofrimento, num círculo infernal. Os que a suportam como dádiva não escapam de seu ônus, como a doença (física e espiritual) e a morte, mas conseguem superá-las, dando-lhes sentido.

Desde o filme supracitado, as obras de Malick vêm se tornando cada vez mais autobiográficas, urbanas e contemporâneas, a despeito das intenções (não expressas) do diretor. Ao mesmo tempo, o discurso religioso impôs-se abertamente, como a demonstrar que o secular não se interpõe ao sagrado, mas é parte dele.

E que a natureza de que se fala é a nossa, antes de tudo.

## REFERÊNCIAS

BADLANDS (FILM). Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Badlands\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Badlands_(film)). Acesso em: 12 ago. 2016.

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: 12 ago. 2016.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOSCOV, Isabela. O gênese americano. **Veja**, São Paulo, nº 1951, 12 abr. 2006.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; EDUARDO, André Gustavo de Paula. Trapos do “sonho americano”: notas sobre *Badlands*, de Terrence Malick. **Rumores**, São Paulo, v. 8, nº 16, p. 54-72, dec. 2014.

DAYS OF HEAVEN. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Days\\_of\\_Heaven](https://en.wikipedia.org/wiki/Days_of_Heaven). Acesso em: 12 ago. 2016.

GOMES, Marja Ferreira. **Cristianismo e cinema**: a retomada da ética cristã na narrativa cinematográfica contemporânea. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social). 2013. 89 f. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

KNIGHT OF CUPS [FILM]. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Knight\\_of\\_Cups\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Knight_of_Cups_(film)). Acesso em: 12 ago. 2016.

LEITHART, Peter J. **Shining glory**: theological reflections on Terrence Malick's Tree of Life. Eugene, Oregon: Cascade Books, 2013.

MANCELOS, João de. Como amar um assassino? Mecanismos de empatia em *Badlands*, de Terrence Malick. **Atas do V Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2016.

MAHER Jr., Paul (ed.). **One big soul**: an oral biography of Terrence Malick. 3ª ed. New York: Upstart Crow Publishing, 2014.

PERDIGÃO, Paulo. Banquete visual: esplendor e miséria do sonho americano. **Veja**, São Paulo, nº 598, 20 fev. 1980.

PONDÉ, Luiz Felipe. A noite escura de Terrence Malick. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 ago. 2013.

PONDÉ, Luiz Felipe. Natureza e graça. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 ago. 2011.

QUEIROZ, Guilherme Lobão de. **Pegadas de dinossauro**: uma expedição teopoética pelo cinema de Terrence Malick. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

QUEIROZ, Guilherme Lobão de; SÁ, Sérgio Araújo de. Do céu ao inferno – um exercício teopoético para a análise fílmica compreendendo a obra de Terrence Malick e de José Mojica Marins. **PENSACOM BRASIL**, São Bernardo do Campo, SP, 16 a 18 nov. 2015.

RODRIGUES, Isabel Cristina. The thin red line: o outro trajecto da pele em Rui Nunes. **Forma Breve**, Aveiro, nº 7, p. 237-51, 2009.

ROSÁRIO, Filipa. Dinâmicas de espaço do road movie da década de 70: Richard C. Sarafian, Monte Hellman e Terrence Malick. **Aniki – Revista portuguesa da imagem em movimento**, vol. 1, n.º 2, p. 207-25, 2014.

TERRENCE MALICK. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Terrence\\_Malick](https://en.wikipedia.org/wiki/Terrence_Malick). Acesso em: 12 ago. 2016.

THE TREE OF LIFE (FILM). Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Tree\\_of\\_Life\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tree_of_Life_(film)). Acesso em: 12 ago. 2016.

TO THE WONDER. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/To\\_the\\_Wonder](https://en.wikipedia.org/wiki/To_the_Wonder).

Acesso em: 12 ago. 2016.

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). **Triade: comunicação, cultura e mídia**, Sorocaba, SP, v. 3, nº 5, p. 145-62, jun. 2015.

VEDOVE, Luiz Carlos Dale. A árvore da vida: os mitos e significados simbólicos no percurso da genealogia humana na obra de Terrence Malick. **Identidade Científica**, Presidente Prudente-SP, v. 3, nº 2, p. 53-76, jul./dez. 2012.

WEBB, Eugene. **A pomba escura**: o sagrado e o secular na literatura moderna. São Paulo: É Realizações, 2012.

WERNER, Christian. Cólera e outras emoções em *A árvore da vida* de T. Malick. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 11, nº 2, p. 71-82, 2015.