

**COMO AMAR UM ASSASSINO? MECANISMOS DE EMPATIA EM
BADLANDS, DE TERRENCE MALICK**

João de Mancelos¹

Resumo: *Badlands* (1973), escrito e realizado por Terrence Malick, baseia-se na história real de Charlie Starkweather, um assassino em série, e de Caril Ann Fugate, a sua namorada. No filme, estes surgem ficcionalizados como Kit Carruthers e Holly Sargis, dois jovens que causam um morticínio, durante a sua fuga, rumo às Badlands, de Montana. Estranhamente, subvertendo o que seria expectável, a audiência empatiza com o assassino e a sua cúmplice. Em geral, este tipo de laço apenas ocorre quando o público sente admiração, pena ou familiaridade com os intervenientes. Como se explica, pois, a empatia em *Badlands*? Nesta comunicação, analiso os mecanismos que Malick empregou: simpatia pelo amor proibido entre os dois jovens; paralelo entre Kit e a figura mítica do fora-da-lei; ligação entre os protagonistas e a paisagem, etc.

Palavras-chaves: Empatia, *Badlands*, Terrence Malick, cinema de *gangsters*

Contacto: mancelos@outlook.com

Me and her went for a ride sir and ten innocent people died
From the town of Lincoln Nebraska with a sawed-off.410 on
my lap
Through to the badlands of Wyoming I killed everything in
my path.
Bruce Springsteen, “Nebraska”, *Nebraska*, 1982.

O ecrã, espelho onde o público se revê

No inverno de 1957 e 1958, o terror varreu a zona das Great Plains, uma das mais inóspitas e vastas regiões dos Estados Unidos da América. Charles Starkweather, de 18 anos, com a cumplicidade da namorada, Caril Ann Fugate, de apenas 14 anos, cometeu uma série de crimes, sem qualquer motivo racional. Entre outros, espancou e esfaqueou o padrasto da namorada e a irmã, ainda bebé, desta. O seu comportamento, que estabeleceria o perfil típico do assassino em série, chocou a nação e magnetizou o interesse da TV e da imprensa, a uma escala sem precedentes.

Quando questionado acerca das razões dos crimes, Charles referiu que já na infância sentia “um coração negro e cheio de ódio”. Na adolescência, volveu-se ainda mais violento, embrenhando-se constantemente em lutas e tornando-

¹ Doutorado em Literatura Norte-Americana, pós-doutorado em Literaturas Comparadas, docente na Universidade da Beira Interior.

se obcecado por armas de fogo. Por vezes, escutava vozes na sua mente, e dizia entabular conversas com a morte personificada. Como é óbvio, tais atos tornaram-no num indivíduo excluído e solitário; retaliando, Charles ocupava a imaginação com projetos de vingança contra o mundo em geral (Ward 2004, 462).

No filme *Badlands/Noivos Sangrentos* (1973), uma obra-prima do cinema, escrita e realizada por Terrence Malick, Charles e Caril surgem ficcionalizados como Kit Carruthers e Holly Sargis, dois jovens que durante a sua fuga romântica, rumo às *Badlands*, de Montana, causam um morticínio. Trata-se de uma adaptação livre da história dos dois célebres foras-da-lei, que conserva, no entanto, o espírito e alguns pormenores factuais.

Em qualquer filme é importante, senão mesmo fundamental, estabelecer uma ligação entre a audiência e os protagonistas, que atuam como uma espécie de espelho onde o público se revê. Efetivamente, se não nos interessarmos pelas personagens, não nos importaremos com aquilo que lhes possa acontecer, não rejubilaremos com as suas vitórias, nem lamentaremos as suas derrotas e, por consequência, desinteressamo-nos do próprio enredo (Mancelos 2013, 62). Nesta comunicação, utilizo o termo *empatia* no sentido que Ray Frensham lhe concede:

(...) the strongest form of identification, but the most difficult to create and sustain. Generally, it is a combination of sympathy, fear for and likeability; we share what the character feels, are involved with them in their life-situation, challenges, failures and dilemmas.” (Frensham 2003, 86)

Em geral, este tipo de laço apenas ocorre quando o público sente admiração ou piedade para com os intervenientes. Em *Badlands*, subvertendo o que seria expectável, a audiência sente empatia por Kit, um assassino em série, alienado e sem compaixão, e pela sua cúmplice, a jovem Holly, que assiste à morte do pai quase impassivelmente.

Nas próximas páginas, listo e examino os três mecanismos que Malick empregou para criar empatia entre os espetadores e os protagonistas em *Badlands*: a simpatia pelo amor proibido entre os dois jovens; o paralelo entre

Kit e a figura mítica do fora-da-lei; a ligação entre os protagonistas e a paisagem. Desta tripla estratégia, resulta uma simpatia da audiência pelos jovens e uma preocupação com o seu destino singular e a dois.

“Sympathy for de devil”: um assassino amável

Tanto no cinema clássico como no *neo-noir* ocorre um fenómeno que a expressão inglesa “sympathy for the devil” expressa na perfeição. A audiência sente-se atraída por criminosos que, no quotidiano real, recearia com boas razões. Este fenómeno ocorre sobretudo quando os protagonistas constituem um par romântico, protagonizando histórias onde a paixão é fatidicamente maior do que a vida (Hirsh 1999, 62).

Penso, por exemplo, em Bowie e Keecher, em *They Live by Night* (1937), de Fritz Lang; Bart e Annie, em *Gun Crazy* (1950), de Joseph H. Lewis; Bonnie e Clyde no filme homónimo (1957), de Arthur Penn; em Mickey e Mallory, em *Natural Born Killers* (1994), de Oliver Stone, com argumento de Quentin Tarantino. São pares românticos, pares em fuga, pares mortais. Nesse sentido, *Badlands* não foge à fórmula, mas enfatiza de forma mais sensível o lado humano — diria até *poético* — das personagens.

A película em estudo apresenta-nos Holly, uma adolescente de quinze anos, órfã de mãe e com uma relação débil com o pai, um homem duro que nunca recuperou da morte da esposa, ao ponto de manter no frigorífico durante uma década o bolo de casamento. Holly namora com Kit Carruthers, um jovem dez anos mais velho, que trabalha como lixeiro e não acalenta planos para o futuro. Ambos vivem à margem, numa certa solidão e sem perspectivas de futuro, numa pequena cidade de província, igual a tantas outras, em Fort Dupree, no Dakota do Sul. Perante esta identificação, não surpreende, pois, que se tenham apaixonado. Holly descreve o seu namoro, nestes termos: “Little by little we fell in love... As I’d never been popular in school and didn’t have a lot of personality, I was surprised that he took such a liking to me, especially when he could’ve had any other girl in town if he’d given it half a try” (Malick 1973, 4).

Os espetadores sentem compaixão por estes jovens desenquadrados e

sem objetivos de vida ou adultos mais velhos que os possam nortear. Esta empatia é reforçada pela narração em *voice over* de Holly, que revela não apenas os seus sentimentos, mas também a faceta mais sensível e sonhadora de Kit. Ao adotar o seu ponto de vista para contar esta história de amor e crime, Malick joga uma cartada certa: os jovens deixam ser *eles*, para passarem a ser *nós*. Como tal, partilhamos os receios e desejos do par de namorados, mesmo que nos horrorizemos com os homicídios que Kit perpetra. O relacionamento entre ambos floresce, ao ponto de Holly desejar morrer nos braços do jovem. Num dos momentos mais líricos do filme, ambos largam um balão vermelho com os seus votos de amor:

Kit made a solemn vow that he would always stand beside me and let nothing come between us. He wrote this (...), put the paper in a box with some of our little tokens and things, then sent it off in a balloon he'd found while on the garbage route. His heart was filled with longing as he watched it drift off. (Malick 1973, 4)

Contudo, o amor dos jovens não é sancionado pelo pai de Holly, devido às diferenças etárias e de classe, como a rapariga admite neste solilóquio: “Of course I had to keep all this a secret from my dad. He would’ve had a fit, since Kit was ten years older than me and came from the wrong side of the tracks, so called” (Malick 1973, 4). Ao descobrir o relacionamento entre ambos, este mata o cão da filha, como castigo. Perante a desaprovação, Kit planeia a fuga de ambos, mas é surpreendido por Mr. Sargis ao arrumar os pertences da rapariga. O jovem abate-o a sangue frio, revelando uma faceta violenta que até aí passara despercebida tanto à namorada, como ao espetador.

Tem início um rasto de sangue que se estenderá até às *badlands* de Montana e selará o destino de ambo. Em larga medida, trata-se de uma fuga para preservar o amor incompreendido que nutrem um pelo outro; contudo, é também uma viagem extraordinária para lá dos limites da civilização, em contacto com uma natureza tão selvagem quanto a própria maneira de ser dos jovens.

O fora-da-lei, figura lendária da cultura popular

A cultura norte-americana assenta, em larga medida, na experiência da conquista do oeste, território vazio ou esparsamente habitado por tribos ameríndias, que magnetizava o interesse de caçadores, aventureiros, colonos e foras-da-lei. Estes últimos constituem figuras intrépidas, que desafiam as convenções, escolhem viver à margem e representam a aventura e a liberdade num mundo cada vez mais controlado. A cultura popular não deixa de mitificar personagens como Sam Bass, o célebre assaltante, atraído pelo seu bando e abatido pelos *rangers* do Texas; Bill Doolin, membro do gangue dos Dalton, que roubou um comboio e matou três xerifes; ou Billy, the Kid, especialista em evadir-se da prisão (ironicamente, o seu túmulo foi assaltado tantas vezes, que se encontra protegido por aço). Em qualquer caso, a popularidade destes homens duros junto quer do povo, quer das forças policiais, era avassaladora e gerou inúmeros mitos (Baker 1982, 18).

Desde as primeiras cenas de *Badlands*, Kit representa o marginalizado e o rebelde: trabalha como lixeiro, um emprego socialmente desvalorizado; depois, labuta como *cowboy*, uma profissão anacrónica na era da indústria e que associamos à liberdade dos grandes espaços naturais; até o seu porte, modo de vestir e fisionomia recordam à namorada, a figura de um ícone da contracultura: “He was handsomer than anybody I’d ever met. He looked just like James Dean” (Malick 1973, 3).

Kit, interpretado por Martins Sheen, constitui um epítome de beleza masculina, contrariando numerosos filmes centrados apenas na figura de uma mulher esbelta. Como refere James Morrison, o seu aspeto e atitudes remetem para um conceito clássico de beleza, eterno e mítico, o do homem simultaneamente heroico e melancólico (Morrison 2003, 104).

Kit representa também a figura do sonhador, decididamente um estranho na sociedade consumista, voltada para a ciência e urbanidade, da década de cinquenta. Numa das suas intervenções, perpassadas pelo lirismo, Holly comenta: “(...) as he lay in bed, in the middle of the night, he always heard a noise like somebody was holding a seashell against his ear. And sometimes he’d see me coming toward him in beautiful white robes, and I’d put my cold hand

on his forehead” (Malick 1973, 4).

Porém, Kit apresenta uma faceta sombria: a de um assassino que mata sem misericórdia ou qualquer prurido de consciência. Como nota Holly: “He gave me lectures on how a gun works, how to take it apart and put it back together again, in case I had to carry on without him. He said that if the Devil came at me, I could shoot him with a gun” (Malick 1973, 9).

A série de assassinatos principia quando Kit abate a sangue frio o pai de Holly e incendia, depois, a casa; prossegue com o assassinato de três homens, caçadores de recompensas, que surpreendem os namorados, durante um cerco; continua com a morte de Cato, um colega lixeiro; avança com o eventual abate de dois jovens que aprisiona num abrigo subterrâneo; por fim, atinge um polícia a tiro. Holly surpreende-se com a violência absurda e gratuita do namorado; no entanto, com o seu silêncio, pactua com as ações deste, em nome do amor: “Kit was the most trigger happy person I’d ever met. He claimed that as long as you’re playing for keeps and the law is coming at you, it’s considered okay to shoot all witnesses” (Malick 1973, 18).

Trata-se de um filme construído sob o signo da destruição. Em meu entender, tal é espelhado pela morte de vários animais: um cão, possivelmente, um *collie*, que Kit encontra durante a jornada como lixeiro; uma vaca, no curral onde posteriormente labuta; o peixe de Holly, que esta atira para o quintal; o cão da jovem, abatido por Mr. Sargis como castigo, quando descobre o romance secreto da filha; vários peixes fluviais; uma galinha; e, por fim, as moscas e os gafanhotos com que Cato alimenta a sua enorme tarântula de estimação. Contudo, apesar de todos os horrores perpetrados por Kit, os espetadores deixam-se aliciar quer pela sua sensibilidade estranha e poética, quer pela narração encantatória de Holly, que nimba de romantismo a sua relação com o jovem assassino.

A paisagem: da beleza ao vazio

A natureza constitui um elemento incontornável que ajudou a moldar a identidade norte-americana. Na sua obra *Nature*, Ralph Waldo Emerson advogava o relacionamento oculto que fundia Homem e ambiente no uno; por

seu turno, Henry David Thoreau descobriu, nos passeios pelo Walden Pond, as virtudes maternais do meio ambiente. De facto, é costume até dizer-se que aquilo que os Estados Unidos têm a menos de História (do ponto de vista colonial), tem a mais de natureza.

A paisagem marcou o carácter do norte-americano, e encontra-se no âmago de diversos mitos: a crença puritana na América como o novo paraíso, a terra prometida por Deus aos fiéis; a ideia do norte-americano como uma espécie de Novo Adão; o mito da fronteira, linha que dividia o civilizado do desconhecido, onde o colonizador era obrigado a recorrer ao trabalho e à coragem, para sobreviver (Nye 1966, 256-304). Não surpreende, pois, que a paisagem, na sua vertente geográfica, humana e simbólica, seja frequentemente apropriada pela literatura e pela sétima arte. Basta pensar que são telúricos os grandes autores do cânone norte-americano, como Mark Twain, Henry David Thoreau, Walt Whitman ou William Faulkner.

Malick, um poeta da imagem, integra esta longa tradição. A natureza impregna toda a sua filmografia, com destaque para *Days of Heaven* (1978), *The New World* (2005) ou *The Tree of Life* (2011). Nestas obras, é apresentada uma perspetiva poética dos Estados Unidos, através de paisagens mostradas por planos gerais, que recordam uma nação mais próxima à natureza antes da época da indústria e do seu poder transformador. Sem fugir à regra, *Badlands* constitui um *road movie* que percorre algumas das mais belas e despojadas paisagens norte-americanas, registadas pela fotografia atmosférica de Tak Fujimoto, Stevan Lerner e Brian Probyn.

Nesta película, 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. Peço emprestadas as palavras de Holly que contempla, estasiada, o mundo quase infinito que se desenrola perante si: “Through desert and mesa, across the endless miles of open range, we made our headlong way, steering by the telephone lines toward the mountains of Montana” (Malick 1973, 9).

É junto ao rio que Holly perde a virgindade com Kit, numa cena enquadrada pela paisagem luxuriante, e é no bosque que constroem uma casa

na árvore, subsistindo à custa das plantas que colhem e entretendo-se a ouvir música, a dançar e a ler um clássico da literatura de viagens, *Kon-Tiki: Across the Pacific by Raft* (1948), do escritor norueguês Thor Heyerdahl (Malick 1973, 9). 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 aceção, 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 (Michaels 2009, 38). Neste sentido, alegoricamente, os jovens podem ser equiparados ao joio bíblico, que o semeador deve arrancar, para ter uma colheita abundante.

À medida que a viagem prossegue, a paisagem deixa de ser de uma beleza prazerosa para se tornar opressiva. Holly sente saudades da cidade e dos confortos da civilização. A letra da canção “A Blossom Fell”, de Nat King Cole, parece-me significativa porque ecoa os sentimentos da rapariga: “We planned together, to dream forever / The dream has ended, for true love died / The night a blossom fell and touched two lips that lied” (Malick 1973, 20). À maneira dos escritores do romantismo, que transmitiam os sentimentos das personagens através da paisagem, também neste filme, as planícies extensas acentuam o vazio que a jovem sente. Ao contemplar as luzes distantes e melancólicas da metrópole de Cheyenne, a rapariga arrepende-se, pela primeira vez, de ter cedido ao impulso de acompanhar Kit: “(...) I made up my mind to never again tag around with a hell-bent type, no matter how in love with him I was. Finally, I found the strength to tell Kit this. I pointed out that even if we got to the Far North, he still couldn’t make a living” (Malick 1973, 20).

Inevitavelmente, os jovens entregam-se às autoridades: primeiro, Holly, que se cansa de percorrer um caminho sem destino; depois, o próprio Kit, após

uma perseguição policial. Com esta rendição, termina a história de amor: o assassino será condenado à cadeira elétrica, enquanto a jovem recomeçará a vida, ao lado do filho do advogado que a defende.

A mais improvável empatia

A película *Badlands* é uma das mais relevantes na filmografia de Malick e no cinema *noir* norte-americano, em geral. Um dos seus maiores méritos foi conseguir o equilíbrio sempre difícil entre um filme com apelo comercial, devido às cenas de ação, e a substância artística, expressa plenamente na imagem, numa estética que influenciou realizadores das gerações seguintes (Eagan 2010, 200). No plano da narrativa, este filme apresenta personagens bem construídas que, apesar de serem letais e de evidenciarem um desprendimento transversal à alienação, magnetizam o público e conquistam a mais improvável empatia.

Para tanto, muito contribui a narração em *voice over*, tecida por Holly, numa voz doce, algumas vezes embevecida pelo amor em relação a Kit, outras, revelando o êxtase perante a vastidão quase esmagadora da paisagem. Esta estratégia proporciona ao espetador acesso aos sentimentos da jovem e do namorado, revelando uma vivência sensível, em flagrante contraste com os crimes horripilantes. No discurso de Holly, o tom do sarcasmo ou da ironia está completamente ausente, o que contribui em igual medida para que o público adira à locutora. Não surpreende, pois, que *Badlands* tenha sido selecionado para preservação pela Library of Congress, por ser cultural, histórica e esteticamente significativo (Berliner 2010, 225). Trata-se, no fim de contas, de um filme típico da estética malickiana, na linguagem cinematográfica que aspira à filosofia e à mais pura poesia, como argumenta Lloyd Michaels:

In *Badlands*, a philosopher who has denied the possibility of filming philosophy, begins his lifelong aesthetic quest (perhaps quiet influenced by Heidegger), to depict the autonomous being of persons and things. His response to those reviewers and critics who have continually questioned this artistic ambition and linked his style to the obscurantism of the European art film might be to

paraphrase the poet Archibald McLeish's celebrated aphorism (in "Ars Poetica"): A (Malick) film should not mean but be. (Michaels 2009, 39)

BIBLIOGRAFIA

- Baker, Ronald L. 1982. *Hoosier Folk Legends*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berliner, Todd. 2010. *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Egan, Daniel. 2010. *America's Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*. New York: Continuum.
- Frensham, Ray. 2003. *Screenwriting*. London: Hodder & Stoughton.
- Hirsh, Foster. 1999. *Detours and Highways: A Map of Neo-Noir*. New York: Limelight.
- Mancelos, João de. 2013. *Manual de Guionismo*. Lisboa: Edições Colibri.
- Michaels, Lloyd. 2009. *Terrence Malick*. Urbana: University of Illinois Press.
- Morrison, James. 2003. *The Films of Terrence Malick*. Westport: Greenwood.
- Nye, Russel B. 1966. *This Almost Chosen People: Essays in the History of American Ideas*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Rybin, Steven. 2012. *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham: Lexington.
- Ward, Derrick S. 2004. "Starkweather, Charles (1938-1959)." In *Encyclopedia of the Great Planes*, edited by David J. Wishart, 462. Lincoln: University of Nebraska Press.

FILMOGRAFIA

- Malick, Terrence, realizador. 1973. *Badlands*. USA: Warner.