

DAYS OF HEAVEN / 1978

(Dias do Paraíso)

um filme de Terrence Malick

Realização: Terrence Malick / **Argumento:** Terrence Malick / **Fotografia:** Nestor Almendros e Haskell Wexler / **Direcção Artística:** Jack Fisk / **Décors:** Robert Gould / **Guarda-Roupa:** Patricia Norris / **Caracterização:** James Brown / **Música:** Ennio Morricone e fragmentos de "Enderlin" de Leo Kottke (executado por Leo Kottke) e do "Carnaval dos Animais" de Saint-Saëns ("O Aquário") / **Canção:** "Swamp Dance" de e por Doug Kershaw / **Som:** George Ronconi e Barry Thomas / **Montagem Sonora:** John Wilkinson / **Consultor para a câmara:** Bob McMillan / **Montagem:** Billy Weber / **Efeitos Especiais:** John Thomas e Mel Merrells / **Fotografias da sequência inicial:** Lewis Hine, Henry Hamilton Bennett, Frances Benjamin Johnston, Chansonette Emmons, William Notman, Edie Baskin / **Interpretação:** Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Linda Manz (Linda), Sam Shepard (o latifundiário), Robert Wilke (o "maioral"), Jackie Shultis (a amiga de Linda), etc.

Produção: Bert Schneider e Harold Schneider para a Paramount / **Distribuição:** Paramount / **Cópia:** Ficheiro, Metrocolor, com legendas electrónicas em português, 93 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 7 de Agosto de 1978 / **Estreia em Portugal:** Cinema Apolo 70, a 18 de Julho de 1980.

Se **Badlands**, o primeiro filme de Malick, pode ser aparentado (superficialmente aparentado) aos filmes de "pares assassinos" ("honeymoon killers"), **Days of Heaven**, com a mesma superficialidade, pode ser referido como uma "americana", "retrato" da América nos anos que precederam a entrada na primeira guerra mundial. As sequências iniciais (pré-genérico) são mesmo uma montagem de fotografias desses anos, dos anos do Presidente Wilson. Ao longo do filme, a pontuação histórica não falta. As personagens vão ver o presidente, que atravessa de comboio o Texas. No final, os soldados partem para a Europa e para a guerra. Estamos na segunda metade dos anos 10 deste século, a era da explosão industrial em Chicago e da exploração intensiva das ricas terras do Texas, antes da descoberta do petróleo. Tal como em **Badlands** se caracterizam os últimos anos 50 (a era Eisenhower) em **Days of Heaven** a era Wilson é reconstituída.

Mas, a meu ver, erra quem sobrevalorizar este aspecto ou quem aparentar este filme a obras como **The Grapes of Wrath** de John Ford ou **An American Romance** de King Vidor. Se o tempo histórico tem enorme importância no filme, é porque nele se dá uma tremenda ruptura entre a "civilização natural" (já sei os nomes que me vão chamar) e a "civilização industrial". As imagens iniciais apontam para o "inferno": as mulheres no monte de cinzas à procura de carvão; as fornalhas de Chicago, com os corpos incandescentes alimentando os enormes fornos. Depois, os comboios pejados de gente faminta, em busca de trabalho no Texas, a três dólares por dia. A música (fabulosa partitura de Morricone, com papel tão decisivo quanto Orff e Satie o haviam tido em **Badlands**), sublinha o caos e eleva-o ao paroxismo, num filme que começa logo com o acelerador a fundo. E, muito pouco depois, a voz "off" (uma vez mais e como em todos os filmes de Malick) concentra, elide e avança na direcção fundamental do filme: "He told me the whole earth was going up in flames. There's gonna be creatures running every which way, some of them burned, half their wings burning. People are gonna be screamin' and hollerin' for help".

Days of Heaven, título literalmente justificado no filme, muito mais tarde, pela mesma voz "off", é igualmente um título a **contrario sensu**. São **days of hell**. Esta é uma obra sobre pessoas que choram e rangem os dentes, bradando por socorro. Mais: esta é uma obra em que **tudo** (homens, bichos e natureza) "scream and holl for help". É o filme da imensa devastação. O que estava em surdina (tão minimal quanto romântico) em **Badlands**, explode aqui num lamento uivado, o mesmo que atravessa quase toda a grande arte dessa época, tão convocada como fonte literária como fonte plástica, num mar de referências que ocupariam, se as quisesse analisar, páginas e páginas de um espaço de que não disponho (aconselho, quem quiser perceber e saber mais, a ler o notável estudo de Terry Curtis Fox no **Film Comment**, de Setembro – Outubro de 1978).

Volto à voz "off". Como em **Badlands**, é confiada a uma voz feminina e muito jovem - mais jovem ainda do que Sissy Spacek naquele filme - a voz de Linda, a irmã de Richard Gere. E se essa voz tem um papel aproximável a análogo processo em **Badlands** (e igualmente aproximável ao de **Thin Red Line**, embora neste último filme com uma polifonia ainda mais complexa), distingue-se, de uma e outra utilização, pelo lugar relativamente marginal que Linda tem no filme, onde sempre é mais testemunha de acções ("alter ego" destas) do que agente delas. Mas, James como Sissy Spacek em **Badlands** e ao contrário das várias vozes de **Thin Red Line** (sobretudo da voz de Caviezel) é uma voz "amoral", que nunca emite juízos de valor próprios e "narra" o que ouviu dizer, sem jamais se separar nem se cindir da visão e dos actos do irmão e da visão e dos actos da "irmã incestuosa" que o não é. "They told everybody they are brother and sister. You know how people are, don't you? They start talking". E nesse "off" nos é dito (e nós, além deles, somos os únicos a saber) o grande "in" do filme: Bill e Abby não são irmãos, mas amantes. E uma das apostas mais radicais de **Days of Heaven** é a dissolução e a ablução do incesto: não são irmãos, mas é como se o fossem. Ao longo de todo o filme, os três formam uma família e nada seria diferente se Bill e Abby fossem mesmo irmãos, mas irmãos incestuosos. O incesto é outro dos grandes temas de **Days of Heaven**. E a relação entre Linda e o irmão é tão total e tão autêntica como a relação entre Linda e Abby. Um dos momentos mais comoventes do filme é – depois da morte de Bill – o plano em que Abby e Linda se separam, quando a "irmã mais velha" a deixa no reformatório. Só aí, a "família" se dissolve, quando Abby e Linda vão seguir caminhos paralelos e convergentes, nesse epílogo final ("andante com moto") que é, para mim, um dos prodígios deste filme, ao destruir a forma clássica de narração, que mandaria terminar com a morte de Bill. Ao contrário do que alguns críticos disseram, não é outro filme que começa aí, mas a passagem de um mundo a outro, essencial para melhor perceber o horror de ambos.

Volto à informação – confiança capital de Linda. Quando ela diz da relação deles, vemos, pela primeira vez, Richard Gere com Brooke Adams nos braços. E se o desejo (sobretudo o dele) atravessa toda a obra, mais uma vez (**Badlands**) o sexo explícito é elidido, numa ocultação cujo papel subterrâneo é crescentemente maior. Há, entre os dois (as cenas do rio, a noite em que Bill vem arrancar Abby à cama do marido), fabulosas cenas de amor, mas aqueles corpos apenas se afloram, como se o segredo que os une a todos (e a nós espectadores) impusesse o tabu do incesto, proibindo qualquer voyeurismo. É muito mais **carnal** a relação entre Brooke Adams (diviníssima atriz) e Sam Shepard do que a relação, infinitamente mais erótica, entre ela e Richard Gere. Insinuar-se-á, mesmo, mais tarde, que a relação física entre Abby e o marido é mais forte do que a que tem com o irmão, o que explica os crescentes ciúmes deste e a destruição do seu plano, ao acontecer o que ele nunca esperava que acontecesse: o amor num casamento que, para ele, era apenas uma estratégia.

Mas era um segredo vulnerável. Muito no início, desconfia daquilo o colega de trabalho, quando pergunta a Bill se a irmã lhe aquece as noites, provocando a cena de pancadaria. Delas desconfia o velho maioral, que pressente algo que não bate certo e, por isso, rompe a relação com o homem de quem gostava como de um filho. E descobre-a, em inadjectáveis planos subjectivos, o marido, que nunca vê algo de muito comprometedor, mas que vê o suficiente para saber o que se passa. Inicialmente, a resposta de Abby ("Tens alguma irmã, para saber?") ainda o deixa suspenso na dúvida, de homem para quem todo o horror exterior é alheio. Como alheio é o mistério do incesto. Depois do regresso de Bill, já não. Bill é, para ele, a partir desse momento, o mal absoluto, que cosmicamente se funde com a praga do gafanhotos (de profundas ressonâncias bíblicas e que na

visão do filme se aproxima da história de José e dos irmãos, tal como Thomas Mann a recriou) e com o incêndio que ele próprio acende perfazendo a profecia inicial.

Mas a relação incestuosa é apenas um dos fios deste filme prodigioso. Porque, à medida que "a família" incorpora o vértice e o vórtice da sua dissolução (e não há adjetivos suficientes para a sequência do casamento, em que as promessas tradicionais apenas as ouvimos da boca de Abby) é a paisagem que é contaminada pela desordem cósmica, num ultra-panteísmo para que é difícil encontrar outros equivalentes cinematográficos.

Perante **Days of Heaven** (como perante **The Thin Red Line** ou **The New World**) o único imaginário que me vem à memória é o de Murnau, o Murnau final de **Sunrise, City Girl** ou **Tabu**. Quem viu Malick (como nesciamente tantos tem dito) como um "neo-rousseauianista", à arreata de modas recentes, não percebeu nada de nada. Nada conheço que esteja mais nas antípodas de qualquer novo ou antigo ecologismo. Desde as imensas panorâmicas sobre as terras do Texas ao fabuloso plano recorrente do espantalho ao pôr-do-sol, até à prodigiosa montagem dos gafanhotos devoradores (para não citar múltiplos outros exemplos) o que se dá a ver é a estraneidade absoluta de qualquer harmonia pré-estabelecida. É um mundo vampírico e autofágico, "roído até às entranhas" (e com ruído sobretudo nas entranhas) em que o único sentido da viagem é o da viagem ao inferno, essa viagem que, perto do fim, Bill paga ao Caronte que o transportou para a outra margem, com o medalhão que sempre trouxe ao pescoço.

Ainda não falei da casa, essa casa, longe de tudo, longe de todos, que tanto é a casa do **Gigante** do Dean, como a do **Psycho** de Hitchcock (e só lá entramos depois do casamento, quando se torna o quarto proibido daquela família terrível). Ainda não falei da prodigiosa animalística (tours, bisontes, cavalos, perús, faisões, perdizes, galinhas, insectos) que indecifram tudo o que de nunca saberemos. Ainda não falei dos "dias do paraíso", e das tardes, no pavilhão. Ainda não falei da ultra-pasmosa fotografia de Nestor Almendros, no melhor trabalho da sua vida. Ainda não falei dos palhaços que chegam de avião e, como os actores da peça dentro da peça, no **Hamlet**, precipitam o desfecho trágico, entre as aparições do urso e os filmes de Chaplin.

Mas não quero terminar sem citar uma outra das matrizes fundamentais desta obra, que permite a confluência de Murnau com o imaginário americano. Plasticamente é o "american gothic" que lhe preside, em composições que conhecemos dos quadros de Benton, Burchfield ou, sobretudo, Grant Wood e Hopper. A pele e os cabelos de Brooke Adams ("You look like an angel – I wish I was"), com quem um homem casou apenas para a poder tocar e um espaço tão dilatado que nenhum confim, nem esse, lhe entra de cerração. Luas como sóis, sóis como luas. E sonho com o dia em que puder ver este filme nos 70 mm originais, esse imenso que este filme pede. A carga de cavalaria policial contra um homem – um homem só – que confiou demais na eternidade de sentimentos e na brevidade da vida de outro homem.

Assistindo-lhe à morte, vemos, nas margens do rio (mais uma vez Hopper) gente alheia e dispersa, como alheios e dispersos são – e foram – todos os ocasionais comparsas da família do inferno e da família do céu. E Linda diz: "And you could see people on the shore, but it was far off and you couldn't see what they were doing. They were probably callin' for help or somethin' or they were tryin' to bury somebody or somethin' (...) And that I felt like cold hands touchin' the back of my neck and ... it could be the dead comin' for me or somethin'".

It could be. Talvez convenha lembrarmo-nos do plano de Brook e Adams à janela, depois do casamento e antes da lua-de-mel, e daquela folha que treme e treme. Será a mesma que se lhe cola à cara, quando "all of a sudden" todos viveram os dias do paraíso? A morte. Ou "something".

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico