

THE NEW WORLD / 2005

(O Novo Mundo)

um filme de Terrence Malick

Realização: Terrence Malick / **Argumento:** Terrence Malick / **Fotografia:** Emmanuel Lubezki / **Production Design:** Jack Fisk / **Direcção Artística:** David Crank / **Décors:** Jim Ericksson / **Guarda-Roupa:** Jacqueline West / **Caracterização:** David Atherton e John R. Bayless / **Efeitos Especiais:** Steve Lucas, Lisa Reynolds e Bob Shelley / **Música:** James Horner, com excertos do Prelúdio do **Ouro do Reno** de Wagner e do Adágio do **Concerto em lá maior K. 488, nº23, para piano e orquestra** de Mozart / **Som:** Craig Berkey e Eric Bautista / **Montagem Sonora:** Erik Aadhal / **Montagem:** Richard Crew, Hank Corwin, Saar Klein e Mark Yoshikawa / **Interpretação:** Q'Orianka Kilcher (Pocahontas), Collin Farrell (Capitão John Smith), Christian Bale (John Rolfe), Christopher Plummer (Captain Newport), August Schellenberg (o rei Powhatan), Wes Studi (Opechancanough), David Thewlis (Wingfield), Yorick van Wageningen (Capitão Argall), Raoul Trujillo (Tomocomo), Ben Chaplin (Robinson), Jamie Harris (Emery), John Savage (Savage), Jonathan Pryce (Jaime I, Rei de Inglaterra), Alexandra Malick (a Rainha Anne), Thomas Clair (Patawomeck), etc.

Produção: Sarah Green para New Line Cinema / **Distribuição:** New Line Cinema / **Distribuição em Portugal:** Lusomundo Audiovisuais S.A. / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, DeLuxe Color, Panavision, legendada em português, 134 minutos / **Estreia Mundial:** Estados Unidos a 25 de Dezembro de 2005 / **Estreia em Portugal** a 4 de Maio de 2006, nos Cinemas AMC Arrábida, 20, Braga Shopping, Londres, Cidade do Porto, Millenium Alvaláxia, Twin Towers, Fonte Nova, Lusomundo, Amoreiras, Monumental, Saldanha, e UCI Cinemas.

Nota:

No caso do filme que hoje iremos ver, **THE NEW WORLD** a “folha” original foi escrita para o ciclo “Como o Cinema Era Belo”, e exibido na Fundação Gulbenkian em Fevereiro de 2007. **THE NEW WORLD** foi o último filme desse ciclo, daí que a “folha” tenha sido escrita nesse e para esse contexto específico. Optámos por não a alterar e por transcrevê-la na íntegra.

Eis que chegamos ao fim deste Ciclo e eis que a ele chegamos com o filme mais recente.

Quem tiver acompanhado estes meses recordará que, em mais de 50% dos casos, dos 50 filmes escolhidos, estes foram, à época da sua distribuição, colossais malogros. Pensem em **La Règle du Jeu**. Pensem em **L'Atalante**. Pensem em **Gertrud**. Pensem em **Viaggio in Itália**. Pensem em **Moonfleet**. Pensem em **The Scarlet Empress**. Isto para ficar apenas nos casos mais flagrantes. Assim, é de uso e costume em selecções deste género não arriscar muito em obras demasiado próximas. Se a maioria dos filmes escolhidos – mais ponto, menos virgula – tem lugar seguro no panteão dos inesquecíveis, como jurar pelo que é tão recente?

Neste caso, assumi até um duplo risco. Se “bisei” quatro realizadores consagradíssimos (Dreyer, Ford, Lang, Renoir) o único dos vivos que lhes pus em paridade é o autor deste recentíssimo **The New World**: Terrence Malick. Realizador de 63 anos (n. 30 de Novembro de 1943) que assinou o primeiro filme (**Badlands**) aos 30, em 1973 e que nestes trinta e três anos fez apenas quatro filmes. Ou seja, numa lista tão apertada como esta teve que ser, Terrence Malick, não só foi um dos cinco realizadores que figurou com duas obras, não só foi o realizador que figurou com o filme mais recente, mas foi o **único** que figurou com 50% da obra: **The Thin Red Line** de 1999 e este **The New World** que, no ano passado, por esta altura, pôs meio mundo a discutir com outro meio durante o Festival de Berlim, em que apareceu “fora de competição”. E, se me puxarem pela língua, eu acrescento que os outros 50%, a outra metade, são do que mais pena tenho de não ter dado a ver ou a rever: esse **Badlands**,

de Satie e de Martin Sheen e de Sissy Spacek ou **Days of Heaven** (1978) do "Carnaval dos Animais" e da Páscoa de Richard Gere, Brooke Adams e Sam Shepard.

Terrence Malick, apelidado por muitos o último dos malditos ou o último dos "mavericks" tem tido aquilo que raros (senão nenhum) cineastas americanos teve: tempo. Não só os cinco anos entre **Badlands** ("*may be the most assured first film by an American since **Citizen Kane***", como escreveu David Thomson) e **Days of Heaven**, mas sobretudo os vinte e um anos entre **Days of Heaven** e **The Thin Red Line** (1999) que fizeram o mesmo Thomson dizer que ele não era "*just an absenter but a recluse*". Mas um "*recluse*" que escreveu inúmeros argumentos, que continuou a estudar filosofia e que sobretudo – o que na América é virtualmente impossível – nunca deu uma entrevista na vida, nunca falou sobre um filme, nunca chorou gestos criadores que lhe tenham impedido ou nunca defendeu os que logrou. O lugar dele, de 1973 até hoje, é à parte, e está à parte.

É assim muito curioso ler o que sobre ele se escreve. Ou o aparentam a Stan Brakhage, cineasta experimental, que se diz que o admira imenso (ou é Malick quem o admira a ele?) ou se fala de Rossellini, ou se diz que ele foi o único a concretizar os sonhos de Kubrick. Brakhage, Rossellini, Kubrick, eis uma família cujos laços de sangue não se percebem bem, mas até juro que já li um crítico que o comparava a Straub.

Enquanto isto, muitos dos que mais o admiraram, ao tempo de **Badlands** e **Days of Heaven**, tem caído implacavelmente sobre os dois últimos filmes. Concordam que são belos ("*but beauty had always been Malick's greatest jeopardy*" para citar Thomson pela última vez), mas acham-nos incoerentes, "*arty*" (o que é o pior que um americano pode dizer) e impregnados por uma filosofia neo-transcendentalista, que recupera suspeitamente Emerson e Thoreau para contar as idades de ouro que nos precederam e os bons selvagens que a educação ainda não tinha corrompido. Como há algumas ligações entre essa teoria da "pureza original" e a recuperação dela pelos "neo-coms" do presidente Bush, tornou-se de bom-tom, entre os orfãos de Marx ou dos estruturalistas ortodoxos, repudiar Malick, um "pegajoso reaccionário".

Se já falei disso, na "folha" sobre **The Thin Red Line**, a história de **The New World** parecia pô-lo ainda mais a jeito. Com efeito, nenhuma outra história (ou lenda ou mito) tem sido tão utilizada para "divinizar" a origem da América, como a história de John Smith e da índia Pocahontas, a que Todorov chamou "*o mais extraordinário momento da nossa história*", a metáfora ideal da "*descoberta do outro*".

Que história é essa? Se não tem uma criança ao lado para lhes lembrar quem é Pocahontas, eu posso fazer esse papel. Recordo, assim, que a 20 de Dezembro de 1606, John Smith e cem companheiros formaram a Virgínia Company of London (Virgínia em homenagem à Rainha Isabel I, que supostamente o teria sido durante toda a sua vida) e lançaram-se ao mar em busca daquela parte da América que permitisse fácil acesso ao "outro oceano". A 26 de Abril de 1607, desembarcaram na Baía de Chesapeake, onde, no futuro, se ergueu Jamestown. Contactos com os selvagens, comércio de cereais e busca de metais, e uma série de viagens pelos rios que lhes permitiu estabelecer um mapa de Virgínia, bastante exacto. Mas, em Dezembro de 1607, os índios do reino de Powhatan atraíram Smith a uma armadilha. Mataram-lhe todos os companheiros. Só ele teria sido salvo, porque a filha do rei, Pocahontas, então com 13 anos (ou 11, segundo outras fontes) se interpôs entre os carrascos e suplicou ao pai pela vida dele. Foi atendida. Mais tarde (poucos meses depois) salvou os ingleses de novo, prevenindo-os a tempo de um ataque da tribo, ou seja, traíndo o seu povo. Por isso, ficou a viver em Jamestown e em Jamestown continuou a viver quando John Smith regressou a Inglaterra. Em 1614, converteu-se ao cristianismo e recebeu o nome de Rebecca. Depois, casou com John Rolfe e o casamento marcou as tréguas entre Powhatan e os ingleses.

Em 1616, ocorreu a sua celebrada visita a Londres e a Hampton Court, onde os reis de Inglaterra receberam "*her ladyship*". Na viagem de regresso morreu, com cerca de vinte anos.

No filme de Malick, o nome Pocahontas nunca é pronunciado. Se ela emerge, do grupo de índios que se acercam dos barcos, é porque é a filha favorita dentre cem que o pai tivera. Não tem nome e quando lho dão (esse nome de Rececca que é nome de baptismo dela) já John Smith a deixou há muito, ou seja, o mundo da selvagem já se desagregara, obrigada a andar de saias compridas e saltos altos, com passos curtos.

A elisão do nome de Pocahontas não é acidental. Se "toda a gente" reconheceu a história desde que os navios aportam à enseada, há uma voz e uma presença que ficam por nomear e que é a voz feminina

que antecede a torrente de imagens iniciais, quando começa a ouvir-se o prelúdio do **Ouro do Reno**. *"Come spirit... Help us sing the story of our land. You are our mother... We rise out of the soul of you"*.

É a voz de Pocahontas? É, mas, ainda antes de a vermos, é mais do que a voz dela. É essa "voz off", de que Malick detém o segredo desde **Badlands** e que tanto coincide com a personagem, como a antecede ou a precede.

Antes do genérico, ainda veremos essa imagem poderosíssima (em contra-plongé) que é a imagem materna, mãe praticamente inexistente no filme, mas repetidamente invocada por Pocahontas ao longo do filme. No final, já em Londres ela dirá: *"Mother, now I know where you live"*.

The New World é um longo círculo entre essa invocação inicial aos espíritos (que espíritos?) e a certeza da morada deles, quando lugar nenhum na terra já lhe pode servir de morada a ela, abafada pelos palácios, pela "natureza domesticada" dos jardins ingleses e pelos labirintos em que se perde do filho. Por isso, a sua morte pode ser tão breve e tão pungente, e por isso o filme se pode deter, nesse plano final, o mais misterioso de todos, porque é uma passagem para parte nenhuma, um fim sem princípio como o princípio também o não tivera.

Amy Taulin, numa crítica no **Sight and Sound**, viu bem quando diz que no plano anterior a esse (aquele em que vemos o navio do marido e do filho de Pocahontas a chegar a Chesapeake) o barco já é figurado como se fosse o barco de Nosferatu, levando os homens que iriam agora destruir o "paraíso" e matar os irmãos de raça de Pocahontas.

É por isso que este filme nada tem da mitologia dos "bons selvagens". Além deles o não serem (repare-se na brutalidade do ataque contra a povoação branca, uma das mais terríveis cenas de violência da obra de Malick) todos os pontos de vista estão diluídos num continuum, de que o primeiro e mais surpreendente exemplo é o próprio John Smith.

Onde conhecemos o personagem? Algemado, no porão de um barco, depois de destituído, como o saberemos depois, de todos os seus cargos e honrarias. Mais tarde, quando ele próprio fica prisioneiro do pai de Pocahontas, repete-se o enquadramento e o plongé. Aqui o homem nunca é o herói (donde, a maneira como Collin Farrell é dirigido) muito menos o chefe, mas o homem que fica a dever por duas vezes a vida a intercessões alheias (ao princípio é o capitão que o salva da forca, mais tarde é Pocahontas quem o salva).

Como escreveu Frédéric Sabouraud na revista *Trafic*, no magnífico texto de que se traduzem largos excertos no Catálogo deste Ciclo ("*Peut-on encore être lirique?*") falar de Rousseau, a propósito deste filme *"é esquecer, ocultar, a maneira como a 'mise-en-scène' em Malick dilui, sem os reduzir, os diversos pontos de vista numa grande totalidade, a totalidade da natureza imutável que, como as ondas, apagam rapidamente os traços dos passos humanos. Podia falar-se, com igual pertinência, de Stevenson, de Faulkner, do animismo, do Buda, da 'new age' e de Heidegger. Mas é de Malick que se deve falar. De Malick e da sua melancolia, a melancolia de um mundo em que ele quer acreditar e que não conheceu. E é porque o não conheceu que o pode sonhar como um mundo perdido, um mundo que não precisou dele e do mundo donde ele vem (a velha Europa) um mundo de que os pioneiros provocaram a desaparecimento, ao procurá-lo"*.

Por isso mesmo, a imagem inicial deste filme é a onda e por isso mesmo a primeira música a ouvir-se é o Prelúdio do **Ouro do Reno**, como se sabe tema portador de uma maldição (a maldição do ouro) que, em Wagner destrói igualmente Nibelungos e Deuses, obrigando à renúncia ao amor.

O que se pode chamar a primeira parte deste filme, inteiramente rodado em décors naturais, **como toda a obra de Malick** (e não há outro realizador, na história do cinema, depois dos primitivos, que tenha filmado tudo sem pôr os pés num estúdio) é, muito mais do que uma inocência paradisíaca, é o sonho ou a visão, a descoberta do amor, das suas palavras e dos seus gestos, amor a que todos renunciam, à exceção de Pocahontas. Por isso, a estrutura de **New World** é tão vincadamente onírica, em tudo quanto se passa nesse **novo mundo** que jamais pretende ser a idealização da História, mas a onirização de um tempo, um tempo sem espaço mitológico. **The New World** não é Rousseau, é Shakespeare, o Shakespeare de **A Tempestade**, com Pocahontas como reencarnação de Miranda.

Por isso, é tão alucinantemente bela a longa parte do filme que vai até Pocahontas receber a falsa notícia, premeditadamente enganosa, da morte de Smith. A partir dela, e mesmo na tão bela relação entre Pocahontas e Rolfe, a melancolia invade esta obra, na medida em que Pocahontas se converte

não só a religião alheia, como a valores culturais que excluem esse mesmo amor e a acordam do sonho.

Nada há de mais melancólico do que o encontro póstumo, em Inglaterra, entre Pocahontas e John Smith, ou, depois, aquele momento fulgurante de cinema que acontece quando ela se reúne ao marido para aceitar outra coisa que já é cultural e não mais natural.

A prodigiosa coreografia do início vai-se apagando pouco a pouco, à medida que se apagam também as vozes que falaram com os protagonistas, essas vozes que falaram de um novo início "*a true commonwealth*", sonho tão breve quanto sonho ilusório. Para esse sonho escolheu Malick o *Adágio* em fá sustentado do Concerto K.488 de Mozart, o último andamento lento numa tonalidade menor de toda a obra de Mozart: uma alegria serena e surda, marcada pelo efémero, em que palavras como céu, sol, água e vento são tanto as palavras do amor como olhos, boca, orelhas, com o cúmulo, para mim, nesse tão breve e tão mágico plano da lua em quarto minguante com Vénus despontando. Até que nasce a consciência do eu (***I am, I am*** duas vezes repetido) e fica, como sinal do efémero, a pluma que vamos vendo ou nas mãos de Pocahontas ou nas mãos de John Smith.

Apetecia-me dizer que não me lembro de uma audácia tão desconcertante como a deste filme de Malick, que não recua perante nada para exprimir, contra toda a corrente dominante do cinema actual, um lirismo absoluto, esse lirismo que me faz lembrar o poema de Carlos Queiroz em que este diz: "*Cantam ao longe /Anoitece /E a natureza parece /dizer em voz comovida /que o homem não a merece*".

Como em toda a arte lírica, a questão não se põe na harmonia entre natura e cultura, mas na questão que pergunta quem somos nós e porque amamos nós ("***Who are you whom I love?***"). Um novo reino do espírito? Mas esse novo reino, criado pela relação primordial entre Pocahontas e Smith (eco da relação que, antes da chegada do homem branco, existiu entre Pocahontas e o pai) dissolve-se, com admirável lentidão, no que se pode chamar também o *Adágio* do filme, que começa quando regressou o capitão Newport, talvez naquele plano inadjektivável em que vemos Pocahontas a dormir à luz do sol nascente, antes das primeiras lágrimas dela. Onde não existia o mal (na relação entre os dois, *e só na relação entre os dois*) esse mal começa a existir, coincidindo com a alfabetização da princesa, a descoberta dela da sua própria imagem (os reflexos na água) e a transformação de Pocahontas em Rebecca.

Como em **The Thin Red Line**, as vozes *off* começam a perder sujeito e a tornar-se crescentemente obsessivas. Quem somos? Começa a ser a pergunta que até aí não se fizera. "*I suppose I must be happy*" diz ela ao segundo John, seu marido e a Mãe volta a ser convocada quando ela pergunta: "*Mother, why can I not feel as I should?*". Depois é a barreira do palácio e a ordenação quando a desordenação já tomou conta dos três protagonistas.

Se toda a secção americana do filme é movimento e transitoriedade, a secção europeia é fixidez. Adrian Martin, num artigo notável sobre o cinema de Malick, conta que Malick disse a Jörg Widmer, seu operador na steadicam, "*filma como se tivesses uma codorniz com as asas erguidas para voar*". É a melhor imagem que eu encontro para caracterizar este filme, filme de águas e de aves, de danças e de vento. Todo o movimento do cinema, todo o lirismo das imagens em sucessão.

COMO O CINEMA ERA BELO, intitulou-se este Ciclo e já não é altura de atenuar o tom passadista e saudosista dessa expressão. Mas, perante um filme como **THE NEW WORLD**, eu pergunto-me se há razões para esses sentimentos e se não está nele o prenúncio de uma beleza futura que nem sequer adivinhamos. À palavra **beleza** muitos estremeçam. Malick não estremeceu e entregou-se todo a essa categoria que talvez seja o único reflexo possível de outra que só podemos entrever em velhos mundos ou em novos mundos.

Este Ciclo termina com a sua chave mais secreta.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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