

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS: A GUERRA NO CINEMA
PARTE I - O CINEMA NO CAMPO DE BATALHA
15 de fevereiro de 2023

THE THIN RED LINE / 1998

(*A Barreira Invisível*)

um filme de Terrence Malick

Realização: Terrence Malick / **Argumento:** Terrence Malick, baseado no romance homónimo de James Jones / **Fotografia:** John Tall / **Direcção Artística:** Ian Gracie / **Décors:** Richard Hobbs, Suza Maybury e Rosemary Brandenburg / **Arranjos Cénicos:** Peter Collied / **Esculturas:** Guido Helmstetter / **Guarda-Roupa:** Margot Wilson / **Caracterização:** Viv Mephan, Angela Conte, Toni French e Joan Petch / **Efeitos Especiais:** Brian Cox / **Música:** Hans Zimmer e excertos de "Annum per Annum" de Avo Pärt (em órgão por Andrew Lucas), "Requiem in Paradisum" de Gabriel Fauré (Orquestra da Suisse Romande, dirigida por Armin Jordan), "The Prophecy from the Village of Kremnus" de e por Arsenije Jovanovic, "Sit Back and Relax" de e por Francesco Lupica, "The Unanswered Question" de Charles Ives (Orquestra de St. Luke's, dirigida por John Adams) / **Som:** John Fasal e Claude Letessier / **Montagem:** Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein / **Interpretes:** James Caviezel (Witt), Ben Chaplin (Bell), Sean Penn (Welsh), Nick Nolte (Coronel Gordon Tall), Elias Koteas (Capitão Staros), George Clooney (Capitão Bosche), John Cusack (Capitão Gaff), Adrien Brody (Fife), Woody Harrelson (Keck), John Savage (McCron), John Travolta (General Quintard), John C. Reilly (Storm), Kirk Acevedo (Tella), Arie Verveen (Dale), Jored Leta (Whyte), Miranda Otto (Mary Bell), Penny Allen (a mãe de Witt), David Harrod (Queen), Kengo Hasuo (o prisioneiro japonês), Marina Malota (Marina), etc.

Produção: Robert Michael Gersler, John Roberdeau e Grant Hill para George Stevens Jr. e para a 20th Century Fox / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, Panavision, Technicolor, legendada em português, 170 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 17 de Dezembro de 1998 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Colombo, Monumental, Quarteto e S. Jorge (Lisboa) e Batalha e Central Shopping (Porto) a 26 de Fevereiro de 1999.

Se se pode discutir qual dos quatro filmes até hoje realizados por Terrence Malick é o melhor, não tenho dúvidas em afirmar que este filme contém os três mais extraordinários momentos de cinema de Malick.

O primeiro – e aí me encontro com Gavin Smith no melhor comentário a **The Thin Red Line** que conheço (**Let There Be Light** in **Film Comment**, Janeiro-Fevereiro de 1999) - é a pasmosíssima aparição do sol, no início do ataque, nas colinas de Guadalcanal. Como não sei dizer melhor, traduzo com alguma liberdade: "É já dia claro, quando um imberbe tenente de infantaria – um miúdo – recebe a ordem para atacar a colina, defendida, muito lá em cima, pelas posições japonesas. Faz sinal a dois soldados para avançar. Eles não se movem. O tenente repete o aceno, com mais ênfase. Os dois GI, olham um para o outro e iniciam a subida, a correr. Lá de cima, ouvem-se os primeiros tiros do filme, os primeiros tiros da batalha. Dois rápidos disparos e os dois homens caem mortos. De novo, o silêncio. Uma

brisa forte agita os altos arbustos da colina, que se movem como se fossem uma onda. E, nesse preciso momento, o sol, que estava encoberto, destapa-se e brilha com uma luz magnífica, como se fosse um sinal dos céus. O tenente ordena a carga e ele e os seus homens levantam-se e atiram-se para a frente, de sopetão. São todos mortos por rajadas das metralhadoras e morteiros que, ocultos, esperavam por eles. Esta gloriosa epifania de luz resplandecente, com a terrível carnificina que se lhe segue, é um momento de cinema de cortar a respiração e ilustra um dos grandes princípios do filme de Terrence Malick **The Thin Red Line**.

Na grande tradição poética e dramática ocidental (dos poemas homéricos a Shakespeare) com assinalável frequência, os elementos ditos naturais se associam às dores ou às alegrias dos homens, para metaforicamente as sublinhar. *"The sun for sorrow will not show his head"*, diz Shakespeare que aconteceu quando Romeu e Julieta morreram na cripta dos Capuletos. O uso do futuro indica uma ordem, na peça proferida pelo pai de Romeu (se não erro) mas assumida por quem quer que comande os astros. As trevas fizeram-se quando Cristo morreu na Cruz, ou quando Aquiles foi atingido em Tróia. Neste filme, em que um oficial invoca, em grego original, *"a aurora dos róseos dedos"* de Homero, a metáfora funciona no mesmo sentido, só que com sinal inverso. Acumulada a tensão da expectativa terrível (o desembarque das tropas nas areias de Guadacanal), o longo percurso nas planuras, sem que se ouça mais do que os barulhos dos animais, o sopro do vento e a respiração dos homens ("off", a música, a fabulosa música de Zimmer) quando alguns já manifestam a vã esperança de que os japoneses tenham abandonado a ilha depois de dizimado o batalhão que os precedeu (vamos vendo cadáveres putrefactos, por aqui e por ali), pressentimos e pressentem eles ("suspense" invertido) que o momento está a chegar. A luz, a luz tropical, invade tanto tudo que nem reparamos bem que o dia claro é também baço e que as húmidas nuvens cobrem o sol. Até que há (imenso plano geral) esse enorme "arrepio" da verdura, sacudida pelo vento. *"The closer you are to Caesar, the greater is the fear"*. A escuridão adensa-se? Pelo contrário, o sol brilha e torna tudo ainda mais verde (a côr do medo, diz-se) e ainda mais suave. E basta esse sinal de luz – essa mudança de luz – (*"let there be light"*) – para sabermos, antes, que à visão do paraíso se vai suceder a do inferno, que a morte vai ceifar a vida. É preciso ser-se absolutamente genial para conseguir um tal plano e um tal absoluto.

Segundo exemplo: derrotados os japoneses, no "ninho" de metralhadora, no alto da montanha, em que se haviam entrincheirado, Malick não nos mostra o inimigo feroz, mas homens tão apavorados como os americanos vencedores. Há múltiplos apontamentos desse terror colectivo e de ajustes de contas sanguinários (o soldado que arranca os dentes de ouro ao soldado japonês morto, e que, depois, se detém na vergonha do gesto). Mas o momento de que falo ocorre depois, quando um dos americanos conversa com um japonês agonizante. Em voz baixa, e num tom neutro, diz ao moribundo coisas horríveis. Que ele não tenha esperança em qualquer além que não existe, que tudo o que ele vê e os abutres no céu, são a última coisa que ele verá. Que só o nada o espera e que é absurdo e irrisório quanto lhe ensinaram na religião dele. Obviamente, o japonês não percebe uma palavra do que ele diz. O americano fala para si próprio, ou, para nós, espectadores, ou, na crença mágica que temos na força das palavras, mesmo quando aqueles contra com quem são dirigidas nos não ouvem. Julga que algo do seu ódio atinge o suposto interlocutor? Que pensará o japonês enquanto o ouve? Perceberá a agressão, o ódio, ou, levado pelo tom de voz, julgará que aquele outro homem o consola à hora da morte? Quando temos (tivemos) tempo para pensar nisto tudo, o japonês começa a falar. E é a nossa vez (e a vez do americano) de nada percebermos. O moribundo responde ao ódio com ódio? Fala de si próprio? Tenta transmitir uma mensagem? Pede perdão? Nunca o saberemos. Mas esse monólogo em japonês faz-nos perceber o absurdo de qualquer diálogo entre aqueles homens, faz-nos perceber até que ponto monólogo também foi tudo o que o americano falou. Há tão só um homem que vai morrer e um homem que, por acaso, sobreviveu. Para

mim, essa breve sequência, que não é acompanhada por qualquer flor de retórica, num plano que é fixo, é mais eloquente do que os mil e um famosos exemplos de soldados inimigos moribundos nos braços um do outro, que inúmeros filmes pacifistas sobre a guerra nos deram a ver, mesmo em filmes cimeiros.

O terceiro exemplo é mais óbvio e mais citado. E é a fabulosa morte de Witt, nos pântanos, quando se descobre cercado pelos japoneses. É um plano de duração inusitada em que não há uma palavra. Japoneses em todo o círculo, nenhum ponto de fuga possível, os grandes planos ou planos americanos de Witt, ainda agarrado absurdamente à sua arma, e a espera. Witt – pensamos depois - talvez se pudesse ter rendido. Deve ter sido a última coisa em que pensou. Um dos japoneses avança para ele, com um sorriso mau e muito devagar carrega a arma. A morte é a elipse. Mas como não pensarmos nós no que ele disse (voz "off") quase no início do filme, quando evocou a morte da mãe, no primeiro "flash" (não lhe consigo chamar "flash-back") de **The Thin Red Line**? Lembra-se? "*I couldn't find nothin' beautiful or uplifting about her goin' back to God... I heard of people talk about immortality, but I ain't seen it. I wondered how it would be when I died, what it'd be like to know this breath now was the last one you was ever gonna draw. I just hope I can meet it the same way she did, with the same...calm. 'Cause that's where it's hidden, the immortality I hadn't seen*".

Nessa sequência, "*we wondered too*". Vimos, mas não sabemos como foi. De cada vez que respirou (e a respiração dele é tão forte) pensou que era a última vez que respiraria? Estava calmo? A expressão dele era o tal sítio, misteriosíssimo sítio, onde se encerrava a imortalidade que ele nunca tinha visto?

Witt – o único possível protagonista deste filme sem protagonistas – no sentido em que é o único que acompanhamos do princípio ao fim – é a mais visível representação no filme do transcendentalismo americano ou do neo-emersonianismo que percorre a obra adaptada de James Jones e a que Malick foi simultaneamente fiel e infiel. É, de todos os soldados, o que mais perguntas metafísicas se põe e põe, é o que mais se interroga donde vem tanto bem e tanto mal, tanto belo e tanto horror. Nas suas "discussões" com o amigo (o Amigo), o cepticíssimo Welsh (assombroso Sean Penn) recusa-se sempre a aceitar a cínica moral dele. Da última vez que falaram, Witt põe-o mais em questão. Porque é que ele, Welsh, às vezes lhe parece tão próximo (e muito próximo lhe prometeu Welsh no início que sempre estaria) e outras vezes tão longe? Ama-o mais do que aos outros? Irónico, Welsh pergunta-lhe se ele continua a acreditar "*in the beautiful light*", depois de tudo o que viu, "*How do you do that?*", como se ele próprio já duvidasse do seu auto-proclamado cinismo. E Witt responde-lhe "*I still see a spark in you*".

Depois do enterro de Witt (a terra branca, ou calcinada) Welsh dirige ao túmulo a última provocação: "*Where is your spark, now?*".

"*Let there be light*". "*Where is your spark, now?*". Final e fundamentalmente, este filme de Malick, assumidamente contra todas as correntes estéticas e filosóficas na moda (e daí as boçais e ignaras reacções que suscitou) é um filme sobre a luz e sobre esse "*spark*". Simplistamente, pode-se responder que o "*spark*" está naquela natureza gloriosa, nos animais que a povoam (e Malick levou ou elevou a sua animalística mais longe do que nunca) está naquele apoteótico verde; está, exemplo belíssimo, na borboleta azul, que aparece depois da morte do soldado que se desfez com a própria granada (tão bonito o sorriso de Ben Chaplin, depois dessa morte). Mas o panteísmo (mais spinoziano do que emersoniano) de Malick não é resposta a nada. É pergunta.

A pergunta que surge logo no início, com o famoso plano do crocodilo, antes das sequências nas "ilhas longínquas de sonho ou não", nos paraísos artificiais dos bons selvagens. Mais uma vez, é à luz de Murnau que se pode ver e amar este filme, porque mesmo nessa

sequência, o que conta (como em **Tabu**) não é, ou não é só, essa miragem de paraíso, mas os emersos subterrâneos (o crocodilo) ou vindas do passado ou do exterior: as memórias da mãe, por Witt, a canhoneira que chega para o arrancar dali e o levar para Guadacanal.

De Murnau me parecem relevar alguns dos muitos apontamentos mais surpreendentes: aqueles planos de mergulhadores, que vemos no início e no fim; o balouço da mulher de Bell ou a tarde em que os dois tomaram banho no mar; a carta dela, precedida pela rápida visão do miliciano e a expressão de Bell depois de a ler (haverá relação de causa a efeito, entre essa traição tão clara e tão escura e a morte de Witt, pergunto-me e pergunto, mau grado a aparência de absurdo da questão?); o novíssimo soldado que acende fósforos na camarata do barco, na vigília do ataque; aquele indígena que se cruza com as tropas, à chegada a Guadalcanal, e segue o seu caminho, a tudo alheio; as estátuas espalhadas pela colina; ou aquele inaudito plano em que vemos, coberta pela terra, apenas a cara de um japonês morto. E estou muito, muito longe de ser exaustivo. ***In the other side of the dark waters***, Malick habitou com Murnau.

Malick? Outra boa pergunta. Porque, se o cineasta nunca teve um porta-voz (não se confunde o seu olhar com as “*unreliables*” vozes “*off*” de **Badlands** e **Days of Heaven**) em **The Thin Red Line**, menos do que nunca, há um ponto de vista prevalectente. Já disse que não havia protagonistas, num filme em que o cineasta se dá ao luxo de confiar a actores célebres (John Travolta, Woody Harrelson) papéis quase episódicos. Mas também não há – como nos outros filmes havia – uma voz “*off*”. Aqui, mantendo-se a função fundamental que esse processo sempre teve na obra de Malick, as vozes são muitas e são de muitos (Caviezel, Penn, Chaplin, Brody, etc.) de tal modo que nos é tão difícil orientarmo-nos sobre a identidade de quem fala, como, às vezes mesmo, sobre a identidade de cada um, com tantos actores parecidos uns com os outros, ou tornados parecidos pela idade, o uniforme e o medo. Porventura, essas vozes, como essas aparências, são governadas ou desgovernadas pelo acaso, a única instância, como se diz no filme, que decide que homens vão morrer e que homens vão viver. **The Thin Red Line** é um imenso coral, onde os solistas só se impõem por uma nota mais aguda ou uma cor mais “*sparkling*”. É tão protagonista o tal soldado que se enganou na granada, como aquele outro que morre a dizer: “*Oh, Cap!*”, depois de um plano invadido pelo fumo.

Porque todos são parte de tudo, como tudo de tudo é parte? Não vi – nem ouvi – essa resposta no filme. No filme só vi uma “*thin red line*” que não é aquela que, segundo James Jones, dividia a razão da loucura, mas a que corre entre o explicável e o inexplicável, o visível e o invisível. E vi no fim dele, aquele pequeno arbusto, muito verde, que se abre em vários ramos, vindos de um só caule. É a última imagem do filme. Menos espectacular do que a primeira. Será a mais radical?

The Thin Red Line – o anti-**Saving Private Ryan** – é o filme das águas escuras e o filme da luz. Acaba, como começa. ***Let there be light***. Mesmo – ou sobretudo – porque nunca houve tanta escuridão e nunca, em cinema, se foi tão longe no espaço mais escuro dessa escuridão: a guerra.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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