

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

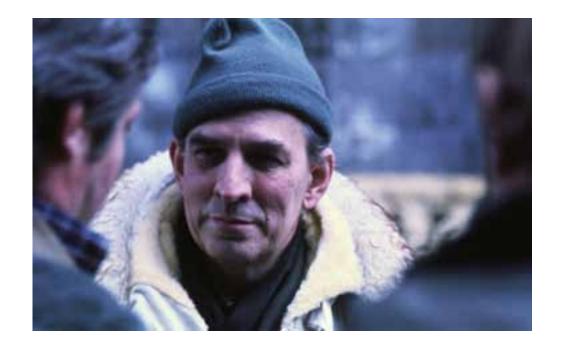
CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (org.) Ingmar Bergman; 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012 324 pp., 15 ils.

ISBN 978-85-63497-02-4

1. Bergman, Ingmar 2. Diretores de cinema 3. Cinema – Catálogos 4. Cineastas - Suécia

CDD 791.485

Este livro utilizou as tipografias Book Antiqua, Arial e Headliner nº45 e foi impresso em couchê matte 90g. Capa em cartão triplex 250g



Idealização:

Alessandra Castañeda Giscard Luccas

Organização:

João Candido Zacharias



1º edição

Rio de Janeiro Jurubeba Produções 2012

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam Ingmar Bergman, a maior retrospectiva do diretor sueco já realizada no país. Oportunidade rara de rever, na tela do cinema, na maioria em projeção 35mm, grande parte da vasta filmografia do criador do "cinema de autor", definido por Woody Allen como "provavelmente o maior diretor desde a invenção da câmera".

Nascido em 1918, Bergman realizou o primeiro filme na década de 1940, ganhou inúmeros prêmios no teatro e no cinema, incluindo três Oscar de melhor filme estrangeiro, seis prêmios no Festival de Cannes e muitos outros em Berlim e Veneza.

Compulsivo, transitava entre o cinema e o teatro, muitas vezes produzindo vários filmes e peças ao mesmo tempo. Multitemático, seus temas mais urgentes e investigados, citados, sentidos e comentados descortinam as dores e vazios existenciais mais profundos do ser humano.

Contemplando todas as décadas de sua carreira cinematográfica, do primeiro filme *Crise* (*Kris*, 1946) ao útimo *Saraband* (2003), passando pelos clássicos mais conhecidos do diretor, como *O sétimo selo*, *Gritos e sussurros*, *Morangos silvestres*, *Sonata de outono* e *Fanny e Alexander*, entre outros, incluindo obras praticamente inéditas, em cópias trazidas da Suécia, como *O olho do diabo* e *Rumo à felicidade*, além de filmes para a televisão, curtas e documentários, a mostra oferece também o curso O cinema de Ingmar Bergman, ministrado por Sérgio Rizzo, e um encontro com Stig Björkman, documentarista que realizou entrevistas e livros sobre Bergman e dirigiu *Imagens do playground* (2009) e ...*Mas o cinema é minha amante* (2010).

Muitos artistas sacrificam a vida em prol de sua obra. Mas o que torna uma obra inesquecível e continuadamente importante através dos tempos? A partir dessas reflexões, o Centro Cultural Banco do Brasil proporciona ao público uma jornada pelo universo do terror, paixão, medo, conforto, alegria e, claro, tristeza profunda. Uma homenagem apaixonada a um dos grandes artistas do século passado, falecido em 2007 aos 89 anos e, por deixar diversas obras-primas, considerado como um dos maiores cineastas de todos os tempos.

Centro Cultural Banco do Brasil

Era um tipo de castigo. Eles me jogaram dentro de um armário e trancaram a porta. Estava silencioso e escuro. Eu estava muito assustado. Eu chutava e batia na porta, porque tinham me dito que havia um anão que vivia naquele armário e que roía os dedos dos pés das crianças travessas. Quando parei de bater, ouvi ruídos e sabia que minha hora havia chegado. E numa espécie de pânico silencioso subi em algumas prateleiras e tentei me levantar com as mãos. Roupas caíram sobre mim, eu perdi o equilíbrio e caí. Dei socos no ar para me proteger da pequena criatura. O tempo todo esperei com medo e roguei por perdão. Enfim a porta se abriu e eu saí para a luz do dia. Meu pai disse: "Sua mãe me disse que você se arrependeu". Eu falei: "Sim, por favor, me perdoe". Então eu ia para o sofá, abaixava a calça e meu pai perguntava quantas pancadas com a bengala eu merecia. Eu respondia: "Quantas pancadas puder dar". Então, ele batia forte, mas não mais do que eu pudesse suportar.

Essa cena, recheada com requintes de crueldade, foi lembrada pelo pintor Johan, personagem interpretado por Max von Sydow em *A hora do lobo*. É uma lembrança vivida por Ingmar Bergman, que se transformou em um dos muitos diabos que o assombravam desde a infância e que provocou uma profunda angústia e um imenso vazio durante toda a sua vida. Ele procurava, justamente, preencher com seus filmes esse buraco existencial. Se depender de sua produção intelectual, podese depreender que sua angústia era profunda: em seis décadas de carreira, o sueco dirigiu mais de 50 filmes para o cinema e a televisão, uma centena de peças teatrais, sua verdadeira paixão, além de incontáveis roteiros para outros artistas. Apenas na década de 1950 produziu 13 filmes, mais de um por ano – muitos emendados um no outro – e vários espetáculos para o teatro no meio deles. Entre 1956 e 57, dirigiu *Morangos silvestres* e *O sétimo selo* – duas obras-primas – além de encenar *Gata em teto de zinco quente*, *Erik XIV* e *Peer Gynt* para o Teatro Municipal de Malmö.

Essa vasta produção impressiona não apenas pelo volume, mas pela multiplicidade de temas e de diferentes abordagens que realiza quando trata do mesmo assunto. De onde vinham tantas ideias? Em seu momento mais profícuo chegou a escrever roteiros em três dias. "O argumento nasce a partir de um detalhe insignificante, mal definido, uma observação casual, uma frase ou um acontecimento obscuro, porém sedutor...". Bergman estava internado em um hospital para fazer exames de rotina quando assistiu a uma palestra de um médico famoso, amigo seu, na qual se falava pela primeira vez sobre doenças psicossomáticas. Gestava-se Morangos silvestres e Isak Borg, personagem de Victor Sjöström: frio, egoísta e misantropo. A personificação do pai de Bergman. Mais tarde se deu conta que falava de si próprio. "Eu criara um personagem que se assemelhava a meu pai, mas que, no fundo, era eu, completamente. Com 37 anos, privado de relações humanas, introvertido e fracassado." Bergman compreendeu mais tarde que com Morangos silvestres pedia que seus pais o compreendessem e, se possível, o perdoassem. O perdão que não veio para Antonious Block, o cavaleiro de O sétimo selo. Tomado totalmente pela desesperança, suplica, na igreja, paradoxalmente para a morte: "É tão inconcebível tentar compreender Deus? Por que ele se esconde em promessas e milagres que não vemos?" Seu desespero, ao não obter nenhuma resposta ou sinal concreto, é assunto recorrente em sua vida e em seus filmes.

Nada ficou de fora. Todos os tabus do mundo ocidental foram expostos, deglutidos e, obviamente, não resolvidos. Morte, descrença em Deus, egoísmo, discórdia, violência, ciúmes, depressão. Sem dúvida as questões que deixaram sua obra célebre. Contudo há diversas tentativas de se criar em um mundo menos sombrio: com *Sorrisos de uma noite de amor*, em suas traições e jogos de poder, mas também sua esperança na reconciliação, no amor e na vida; com *Monika e o desejo*, no retrato de sua voluptuosidade, sensualidade e ingenuidade juvenis, aqui já claramente apaixonado por Harriet Andersson, uma de suas musas. Todos terminavam, entretanto, com a melhor das intenções, expondo as mazelas mais profundas de seus personagens.

Woody Allen, talvez o maior fã do sueco, conta seu estado de graça após o primeiro contato com sua obra: "Vi *Monika e o desejo* quando ainda era adolescente, e era claramente um filme superior ao que todos os outros estavam fazendo". Mas Woody também é fisgado pelo lado obscuro, filosófico e existencial: "O que prefiro em Bergman é a profunda desolação e os abismos sombrios em que ele nos leva através de seus filmes". Unanimidade entre os cineastas, com a crítica também sempre gozou de prestígio e admiração. Francamente favorável aos seus filmes, o interesse que o cineasta despertava era evidente no número de citações em matérias, entrevistas, programações e anúncios de seus filmes no jornal *Folha de São Paulo*, por exemplo, nos anos 1970: seu nome aparece mais de 600 vezes, uma média de cinco citações por mês.

Muito se critica a respeito do restrito público que seus filmes atingem. É correto se comparado ao grande cinema de Hollywood. Diferentemente, entretanto, de muitos filmes de arte de hoje, sua filmografia foi lançada num circuito restrito de salas comerciais tradicionais, e ainda assim obtiveram relativo sucesso de público. Alguns títulos, como *Persona, Juventude, A hora do lobo* e *O silêncio*, ficaram várias semanas em cartaz em cinemas nobres no centro da cidade de São Paulo, como os cines Normandie, Jussara, Pigalle, Líder e Belas Artes, esse último próximo à Avenida Paulista.

Sua vida pessoal, contudo, do ponto de vista da constituição de uma família ou de um casamento tradicional, foi recheada de dissabores. Seus cinco matrimônios formais e casos, como com Liv Ullmann, geraram nove filhos, que, Bergman assumiu depois de velho, praticamente ignorou como pai. "Tenho muitos filhos que mal conheço. Meus fiascos humanos são notáveis. Daí me esforçar por ser um artista excelente, que entretém." Seria possível ter sido um bom pai se, enquanto filho, foi submetido a experiências terríveis patrocinadas pelos seus pais, como ser trancado em um armário onde, violentamente aterrorizado, um anão roeria seus pés?

Giscard Luccas Curador

Ingmar Bergman inquestionavelmente está entre os mais conhecidos suecos no Brasil. Ele não é apenas o cineasta mais importante da Suécia até o momento, mas é geralmente considerado como uma das figuras mais importantes da história da arte cinematográfica.

O trabalho de Bergman se expande por mais de sessenta anos, durante os quais ele dirigiu mais de 50 filmes para o cinema e para a televisão, bem como outras dúzias de textos para o teatro. Não é fácil resumir seus feitos em poucas palavras. Em uma tentativa audaciosa, eu diria que o que era único em Bergman era sua habilidade de utilizar o filme como uma forma pessoal de expressão, ideal para retratar problemas existenciais e psicológicos, bem como um mundo tangível de eventos.

Os temas de Bergman não só estabeleceram as bases para sua fama pessoal, como indubitavelmente também coloriram a imagem da Suécia que é transmitida através de seus filmes. Suas origens culturais advêm do grande autor sueco August Strindberg (1849-1912), com quem ele compartilhou um imenso talento para contar histórias que vão direto ao coração da condição humana. Eles também compartilharam uma relação problemática com as mulheres e um interesse apaixonado pela psiquê feminina, assim como o isolamento masculino como tema. Seus questionamentos recorrentes sobre Deus foram, ironicamente, suficientes, não muito mais do que a tradição cultural escandinava da época. Na verdade, muitos o consideravam como um conservador ultrapassado! Ainda assim, no sul da Europa, bem como aqui na América do Sul, os filmes de Bergman foram revolucionários.

Os filmes de Bergman, com suas linguagens profundas, cenas de intocada beleza natural e mulheres (liberais) loiras foram amplamente considerados como a personificação de um certo exotismo sueco. Ele pode ter perdido seu jogo pessoal de xadrez para a morte há cinco anos, mas seu legado continua vivo. Poucas pessoas influenciaram a percepção da Suécia mais do que Bergman.

Desejo estender meus agradecimentos aos curadores da mostra e ao Centro Cultural Banco do Brasil pela iniciativa desta retrospectiva. Esperamos que ela abra os olhos de uma nova geração de brasileiros para o mundo de Bergman, e que se estenda ao moderno cinema sueco.

Magnus Robach Embaixador da Suécia no Brasil Uma contribuição importante para o sucesso de Ingmar Bergman, talvez a mais importante, tem a ver com o exotismo escandinavo, não menos por suas representações de nudez e sexualidade "natural". Na verdade, seu trabalho sempre foi mais apreciado no exterior do que em seu país natal. Muito possivelmente, nós, suecos, simplesmente não o entedemos. Mulheres nuas? E daí – se o tempo é quente o suficiente (embora raramente é), posso vê-las em qualquer reles parque de Estocolmo. Pessoas silenciosas contra um pano de fundo de pinheiros? Poderiam ser meus vizinhos (mas raramente são tão eloquentes quanto os heróis de Bergman).

Piadas à parte, as razões por que Bergman é considerado um "grande" cineasta são muitas e variadas. Eu recomendo que os espectadores desta maravilhosa retrospectiva vejam o maior número de filmes possível e julguem por si mesmos. Por enquanto, um breve resumo da evolução temática e estilística de sua carreira pode vir a calhar, e acho que se pode dividir a produção fílmica de Bergman em cerca de cinco períodos:

1944-1952. Foco em jovens amantes, especialmente das classes trabalhadoras. Muitas vezes em cenários de cidade e seus arredores (o arquipélago de Estocolmo). Claras influências do neorrealismo, especialmente Roberto Rossellini. O *flashback* é um importante dispositivo estilístico. Os filmes importantes deste período são *Hets* (para o qual Bergman só escreveu o roteiro); seu filme de estreia, *Crise*; *Prisão* (seu primeiro filme com seu próprio roteiro); *Juventude* (que, de acordo com Bergman, foi o primeiro de seus "próprios" filmes); e *Monika e o desejo*.

1952-1955. Foco em casamento, muitas vezes com a mulher no papel central. Os cenários são frequentemente banais, tanto cidades modernas ou ambientes burgueses de tempos passados. Os modelos da ação cinematográfica parecem ser as comédias de alcova de Mauritz Stiller ou Ernst Lubitsch, as habilidades técnicas de Alfred Hitchcock e as críticas à hipocrisia burguesa de Jean Renoir. Entre os filmes mais importantes do período se encontra seu primeiro sucesso internacional, *Sorrisos de uma noite de amor*.

1956-1964. Período metafísico. Foco em inquietos personagens centrais do sexo masculino. Os cenários se envolvem cada vez mais em paisagens áridas, independente de os filmes estarem situados em tempos modernos ou, como em dois casos, na Idade Média. Apesar das diferenças significativas, os problemas religiosos apresentados nos filmes parecem ser inspirados pelos cineastas Carl Theodor Dreyer e Robert Bresson. *Flashbacks* continuam a desempenhar um papel importante, e a mais importante contribuição estilística de Bergman à história do cinema começa a emergir fortemente: o uso intransigente do *close-up*. Quase todos os filmes mais conhecidos de Bergman são feitos durante este período: *O sétimo selo* e *Morangos silvestres* foram feitos, até mesmo, no mesmo ano (1957).

1966-1981. Foco no papel do artista. Protagonistas femininas. Os filmes são situados quase que exclusivamente na árida ilha do Mar Báltico de Fårö (onde Bergman fez seu lar), e o ambiente social é burguês. O período é o mais experimental de Bergman, com elementos modernistas. *Close-ups* dominam o imaginário de uma

forma sem paralelo em nenhuma outra parte na história do cinema. O período se depara com os dois filmes que muitos consideram (incluindo o próprio Bergman) como os mais importantes de todos: *Persona* e *Gritos e sussurros*.

1982-2003. Epílogo e autobiografia. Durante o último período, os filmes de Bergman se preocupam bastante com uma atitude reflexiva, somando tanto sua carreira inicial quanto sua própria vida. Temas anteriores como o casamento, a religião e o papel do artista se repetem: até mesmo personagens anteriores reaparecem. Seus filmes são feitos exclusivamente para a televisão. Ele também escreve roteiros para outras pessoas, os temas são de sua própria vida com seus pais, e os diretores são em geral pessoas com quem mantém relações pessoais, como seu filho Daniel Bergman, ou sua ex-parceira Liv Ullmann. O grande filme deste período, em todos os sentidos, é *Fanny e Alexander*.

Um diretor muito importante, Ingmar Bergman, hoje, parece, ironicamente, ter sido praticamente esquecido. Seu impacto foi tão onipresente, sua influência tão grande e seus filmes têm valor de referência tão óbvio, que a sua obra tornou-se quase invisível. Assim como se revisita a Bíblia ocasionalmente para se entender algo da cultura ocidental, é preciso ver os filmes de Bergman de uma nova maneira (que é um bom motivo para se ser grato por esta retrospectiva). Para muitos, foi há muito tempo; para outros, será a primeira vez. Seja como for, os filmes provavelmente parecerão familiares.

Jan Holmberg Presidente da Ingmar Bergman Foundation

Traduzido do inglês por Rachel Ades

Cronologia	2
O homem	33
Ingmar Bergman, escritor Per Johns	3
O teatro Maaret Koskinen	4
As possibilidades de uma ilha Hervé Aubron	49
Bergman e eu Marie Nyreröd	5
A obra	59
Janelas da alma David Thompson	6′
Olhem para ela: a primavera chegou (notas sobre <i>Mokina e o desejo</i> , de Ingmar Bergman) Lucia Castello Branco	6
Uma imagem partida - Ingmar Bergman: a arte e o artista Fábio Andrade	7′
Sorrisos de uma noite de amor Pauline Kael	77
O angustiante silêncio de Deus Sérgio Rizzo	8′
Deus e o diabo na terra dos morangos José Carlos Avellar	8
No limiar da vida: um cineasta e suas atrizes Vincent Amiel	9′
A fonte da donzela: Bergman em transição Peter Cowie	9
Trilogia do Silêncio Raphael Mesquita	99
Persona Ely Azeredo	103
Bergman, um mestre do horror? Fernando Toste	107
Gritos e sussurros Rubens Ewald Filho	11′

Música para os olhos José Carlos Avellar	115
Para não falar de todas essas mulheres Robin Wood	121
Fanny e Alexander: o romance de formação de Bergman Rick Moody	127
Saraband Luiz Carlos Oliveira Jr.	131
Ingmar Bergman John Simon	135
Bergman no Brasil	143
Ingmar Bergman no Brasil Álvaro de Moya	144
Público redescobre atualidade do cineasta sueco Pedro Butcher	147
Mostra afaga o ego da crítica brasileira Sérgio Augusto	149
Bergman por Bergman	153
Por que faço filmes Ingmar Bergman	155
Entrevista esquizofrênica com um cineasta nervoso Ernest Riffe	161
A pele de cobra Ingmar Bergman	165
Quando você vai parar, Ingmar? Anna Salander	168
Bergman visto por	175
Itinerário bergmaniano Olivier Assayas	177
O filme que me inventou Catherine Breillat	187
Uma lição de amor Walter Hugo Khouri	191
Com Bergman, no mistério Federico Fellini	194

197
203
209
211
213
215
217
223
227
231
239
245
251
261
265
267 269 271 273 275 277 279 281 283 285 287

Monika e o desejo Noites de circo Uma lição de amor Sonhos de mulheres Sorrisos de uma noite de amor O sétimo selo Morangos silvestres No limiar da vida O rosto A fonte da donzela O olho do diabo Através de um espelho Luz de inverno O silêncio Para não falar de todas essas mulheres Persona A hora do lobo Vergonha O rito A paixão de Ana A hora do amor Gritos e sussurros Cenas de um casamento A flauta mágica Face a face O ovo da serpente Sonata de outono Da vida das marionetes Fanny e Alexander Depois do ensaio Na presença de um palhaço Saraband	289 291 293 295 297 299 301 303 305 307 309 311 313 321 323 325 327 329 331 343 343 345 347 349 351
Extras	353
Comerciais de sabonetes Bris Daniel (episódio do longa Stimulantia) Fárö 1969 Fárö 1979 Os abençoados O rosto de Karin A ilha de Bergman The Women and Bergman The Men and Bergman Imagens do playgroundMas o cinema é minha amante	354 355 356 356 357 358 359 360 361 361
Créditos e agradecimentos	362



CRONOLOGIA

lustração: Ricardo Prema

Cronologia

Cronologia



14 de julho - Nasce Ernst Ingmar Bergman, em Uppsala, filho do pastor luterano Erik Bergman e da enfermeira Karin Akerblom, irmão mais novo de Dag. Quatro anos depois a família ainda ganharia mais uma integrante, a pequena Margareta.

Bergman vê uma peça de teatro pela primeira vez, Stor Klas och Lill Klas [Grande Noel e pequeno Noel]

Bergman começa a se dedicar a fundo ao teatro, passando a montar cerca de seis peças por ano.

Bergman escreve o roteiro e atua como assistente de direção em Hets, de Alf Sjöberg

25 de fevereiro - Estreia de Crise nos cinemas.

9 de novembro - Estreia de *Chove sobre nosso amor*, que Bergman havia filmado poucos meses antes.

17 de janeiro - Estreia de Música na noite.

18 de outubro - Estreia de Porto.

A família Bergman se muda para Estocolmo.

Bergman entra para a Universidade de Estocolmo e poucos meses depois, com um grupo amador, dirige sua primeira peça, Mäster Olofs-gården [O jardim de Mestre Olofs].

Bergman é convidado a se juntar à produtora Svensk Filmindustri.

Julho-agosto - Bergman filma seu primeiro longa, Crise.

22 de setembro - Estreia de *Um barco para a Índia*, que havia sido filmado entre maio e julho.

19 de março - A estreia de *Prisão* acontece em meio às filmagens de *Sede de paixões*.

17 de outubro - Estreia de Sede de paixões.

Cronologia

1950

3 de fevereiro - Estreia de Rumo à felicidade.

Abril-agosto - Bergman filma seguidos Juventude e Isto não aconteceria aqui.

23 de outubro - Estreia de Isto não aconteceria aqui.

195%

Julho-outubro - Bergman filma *Monika e o desejo* e inicia um relacionamento com Harriet Andersson.

3 de novembro - Estreia de Quando as mulheres esperam.

1954

14 de outubro - Estreia de Uma lição de amor.

195E

10 de maio - *Sorrisos de uma noite de amor* ganha um prêmio especial no Festival de Cannes por seu humor poético.

Julho-agosto - Bergman filma O sétimo selo.

Primeiro semestre - Sem poder filmar devido a uma greve da indústria, Bergman dirige os primeiros comerciais que faria para a marca de sabonetes Bris.

1º de outubro - Estreia de Juventude.

9 de fevereiro - Estreia de Monika e o desejo.

14 de setembro - Estreia de Noites de circo.

1953

Junho-agosto - Bergman filma *Sorrisos de uma noite de amor* e começa um relacionamento com Bibi Andersson.

22 de agosto - Estreia de Sonhos de mulheres.

26 de dezembro - Estreia de Sorrisos de uma noite de amor.

16 de fevereiro - Estreia de O sétimo selo.

17 de maio - *O sétimo selo* ganha o prêmio especial do júri no Festival de Cannes, empatado com *Kanal*, de Andrzej Wajda.

Maio-agosto - Bergman termina o roteiro de *Morangos silvestres* em 31 de maio e começa a filmá-lo dois dias depois. As filmagens duram três meses.

26 de dezembro - Estreia de Morangos silvestres.

957

+

1958

31 de março - Estreia de No limiar da vida.

18 de maio - No limiar da vida ganha o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes.

8 de julho - Morangos silvestres ganha o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim.

26 de dezembro - Estreia de O rosto.

1960

8 de fevereiro - Estreia de A fonte da donzela.

20 de maio - A fonte da donzela ganha uma menção especial no Festival de Cannes.

17 de outubro - Estreia de O olho do diabo.

1962

9 de abril - Através de um espelho ganha o Oscar de melhor filme estrangeiro.

1364

15 de junho - Estreia de Para não falar de todas essas mulheres.

1966

Bergman começa a construir uma casa na ilha de Fårö, que ficaria pronta no ano seguinte.

18 de outubro - Estreia de Persona.

196

25 de março - *O rito* estreia na televisão sueca. O filme viria a ser lançado posteriormente em cinema fora da Escandinávia.

10 de novembro - Estreia de A paixão de Ana.

Bergman passa meses sem filmar nem montar nenhuma peça. Em maio, publica o artigo "Cada filme é o meu último". Somente no segundo semestre ele filma *A fonte da donzela*.

959

17 de abril - *A fonte da donzela* ganha o Oscar de melhor filme estrangeiro.

16 de outubro - Estreia de Através de um espelho.

961

11 de fevereiro - Estreia de Luz de inverno.23 de setembro - Estreia de O silêncio.

963

Julho-setembro - Bergman filma Persona e inicia um romance com Liv Ullmann.

965

19 de fevereiro - Estreia de A hora do lobo.29 de setembro - Estreia de Vergonha.

968

1º de janeiro - O documentário Fårö 1969 estreia na televisão sueca.

O estúdio Svensk Filmindutri anuncia que Bergman fará uma versão para o cinema da opereta

A viúva alegre, a ser estrelada por Barbra Streisand. O projeto, no entanto, não sai do papel.

21 de dezembro - Estreia de Gritos e sussurros.

2 de abril - Sven Nykvist ganha o Oscar de melhor fotografia por Gritos e sussurros.

21 de setembro - Estreia em Nova York a versão para cinema de Cenas de um casamento.

Janeiro - Bergman é preso, acusado de sonegação de impostos, em meio aos ensaios para a peça A dança da morte. Em abril, ele deixa a Suécia em exílio voluntário.

5 de abril - Estreia de Face a face em sua versão para cinema, em Nova York. No dia 28 do mesmo mês, estreia o primeiro episódio da versão para televisão.

Julho - Bergman comemora seus 60 anos na ilha de Fårö, na companhia de todos os seus filhos.

8 de outubro - Estreia de Sonata de outono.

Julho - Estreia de Da vida das marionetes em um festival da Inglaterra.

15 de abril - Bergman é homenageado na noite do Oscar com o prêmio Irving G. Thalberg. Ele não vai à cerimônia e a estatueta é recebida em seu nome por Liv Ullmann.

14 de julho - Estreia de A hora do amor.

Agosto - Bergman recebe um prêmio especial no Festival de Veneza por sua carreira no cinema, ao lado de outros dois homenageados, John Ford e Marcel Carné.

11 de abril - Estreia na televisão sueca o primeiro episódio da minissérie

Cenas de um casamento.

1º de janeiro - Estreia na televisão sueca A flauta mágica, que viria a ser lançado em cinema no mesmo ano, em setembro.

28 de outubro - Estreia de O ovo da serpente.

Novembro - Bergman é liberado de todas as acusações de fraude.

24 de dezembro - O documentário Fårö 1979 estreia na televisão sueca.



7 de setembro - Começam as filmagens de Fanny e Alexander.

9 de abril - Estreia na televisão sueca de *Depois do ensaio*, que viria a ser lançado em cinema posteriormente.

Fanny e Alexander ganha quatro Oscar: filme estrangeiro, fotografia, direção de arte e figurino.

Setembro - Bergman lança o livro autobiográfico Lanterna mágica.

Novembro - Bergman lança o romance *As melhores intenções*, que estava sendo produzido para a televisão, sob direção do dinamarquês Bille August. O filme estreia no fim de dezembro.

Maio - Bergman recebe a Palma das Palmas no Festival de Cannes por sua contribuição ao cinema.

1º de novembro - Estreia na televisão sueca de Na presença de um palhaço, que viria a estrear em cinema em alguns países do mundo.

Julho - Bergman anuncia seu exílio permanente na ilha de Fårö.

1º de dezembro - Estreia de Saraband na televisão sueca.

30 de julho - Bergman morre aos 89 anos em sua casa, na ilha de Fårö.

Bergman anuncia que o filme que está produzindo será seu último trabalho para cinema.

10 de março - Bergman recebe um prêmio especial por sua carreira no Sindicato de Diretores dos

Outubro - Bergman anuncia que filmará novamente, um projeto para a televisão chamado

Outubro - Bergman lança o livro Imagens, focado em lembranças de seu trabalho no cinema.

27 de março - Terminam as filmagens de Fanny e Alexander.

16 de fevereiro - Estreia na televisão sueca de Os abençoados.

17 de dezembro - Estreia de Fanny e Alexander.

Estados Unidos.

Saraband.

18 de agosto - O corpo de Bergman é enterrado em Fårö.

Bergman anuncia que vai se aposentar também do teatro.

30 Ingmar Bergman

Ingmar Bergman 31

Cronologia







Ingmar Bergman, escritor

Per Johns



Ao se editar roteiros de filme em livro, transformando-os, de certo modo, em obra literária e destinando-os, em consequência, a mais amplas camadas do que a dos círculos especializados de cinéfilos, é justo que se pergunte qual o motivo, pois que, afinal, ao que se sabe, roteiro é apenas matéria-prima de filme, e não, em si mesmo, produto acabado, mesmo porque há bons roteiro que redundam em maus filmes, bons filmes calcados em maus roteiros e até filmes que prescidem de roteiros, para não falar de roteiros inadequados à função fílmica. Nenhuma obra-prima literária conseguiu verter-se em obra-prima de cinema. Alguns teimosos cineastas a tangenciaram, como Orson Welles com A história imortal, de Isak Dinesen, e O processo, de Kafka. Luchino Visconti com A morte em Veneza, de Thomas Mann, ou Raoul Ruiz com Em busca do tempo perdido, de Proust, mas deixaram a impressão de alguém perdido num corredor infindável cheio de portas sugestivas, posto diante da obrigação de escolher uma única. E a recíproca também é verdadeira: talentosos escritores, a exemplo de Scott Fitzgerald, escreveram roteiros irrelevantes e medíocres apenas como ganha-pão, embora se conheçam, por outro lado, casos especiais de colaboração bem-sucedida, por afinidade entre escritor e cineasta, como as que prenderam Carl Dreyer a Hjalmar Söderberg, em Gertrud, e Robbe-Grillet a Resnais, naquele estranhíssimo lítero-filme que foi O ano passado em Marienbad. Em matéria de transposição literária, entretanto, Buñuel inovou: fez um filme inteiro, O anjo exterminador, a partir de alguns poucos versos de Eliot (da peça The Cocktail Party). Os versos e a simbólica da peça são a espinha dorsal do filme; o resto é recheio. Fellini, por sua vez, em seus filmes de memórias em que, conforme ele mesmo disse, "narra recordações inventadas", elabora libretos (mistos de desenhos, esboços, fragmentos) indissociáveis do filme. Raros são os roteiros - não fosse uma contradição - que ganham status independente de material a ser lido, com potencialidades próprias e independentes do material fílmico.

O próprio Ingmar Bergman - tão beneficiado pela voga de roteiros em forma de livro - questionava sua validade literária, ao alegar que para semelhante empreendimento lhe faltava "tanto a inteligência com a habilidade verbal" e, assim, limitava-se a convidar o leitor para o destrinçamento de uma "escrita cifrada que, na melhor das hipóteses, apelará para a fantasia e vivência de cada um". Além do mais, o leitor a que ele se refere não é um leitor lato sensu: dirige-se especificamente a seus colaboradores na feitura do filme, e portanto, e a rigor, aos coautores (ou coparticipantes) do produto acabado. É quase como se fosse um pedido de desculpas por sua inabilidade propriamente literária de traduzir o filme em palavras.

Isso posto, fica claro que o roteiro de um filme é algo que se materializa em outra esfera, sendo muito mais para ser (trans)figurado – vale dizer, apreendido como imagem - do que para ser lido como obra literária. Em verdade, fecha-se em torno de um horizonte determinado, dir-se-ia palpável, ao contrário de um romance, por exemplo, que abre tantos horizontes quantos forem os leitores. O romance é um cadinho de filmes, mas o filme jamais abrigará todas as perspectivas abertas por um romance. E o roteiro, por sua vez, ainda não é o filme. É uma tentativa de fazê-lo ver, quase como o esboço de uma obra plástica, a notação de uma obra musical ou, no próprio reino da literatura, o plano da obra, os fragmentos constitutivos, as anotações.



No caso de Bergman, entretanto, e malgré lui, constata-se um fenômeno raro. O roteiro, que é sempre de sua autoria (pelo menos nos filmes que considera seus), tem evidentes méritos literários, até mesmo na preocupação que denota com a expressão verbal em si. É significativa a quase angústia com que, em mais de uma oportunidade, procura transmitir a seus colaboradores (leitores) aquilo que vê e sente e, ao fazê-lo, faz literatura, como nesta passagem:

> A única coisa que sei é que sou impelido pelo desejo de liberar uma situação, de conceber um pouso em meio a um caos de impulsos desorientados e contraditórios, um pouso onde a fantasia e o anseio formal, em esforço conjunto, cristalizem um componente de minha visão de vida.

O trecho citado consta numa típica "curta interrupção" ou interlúdio, quase um desabafo, no roteiro de Gritos e sussurros, exemplo extremo dessa preocupação. É este ao mesmo tempo o mais difícil e o mais legível de seus roteiros, aquele em que, com mais clareza, se vislumbram suas específicas virtudes literárias. Se fosse possível resumi-las, diria que essas virtudes estão nas proximidades da concisão, tanto dialogal quanto descritiva.

Em consequência, retrospectivamente, liberto até certo ponto do brilho quase ofuscante da imagem que ocasionou, quando não proporcionando-lhe (à imagem) aberturas em direção àquilo que não mostra, o roteiro emerge com méritos próprios e surpreendentes. Em outras palavras, sugere uma análise de Bergman liberto da imagem de Bergman, ou seja, uma análise do escritor que ele teria sido, sem dúvida, caso não fosse totalmente engolfado pelo cineasta. Esse Bergman, apesar de Bergman, quase diria, por trás dos bastidores, mostra-se como um escritor conciso a exigir um leitor alerta, hábil jongleur daquilo que Umberto Eco chamou de "obra aberta" e que em James Joyce – para citar um mestre do romance contemporâneo – se materializou como stream of consciousness (fluxo de consciência), vale dizer, um texto que deixa nas entrelinhas muito mais do que nas linhas, propiciador de múltiplos possíveis, seja num filme projetado na tela real de um cinema, seja num desabrochar de imagens que afloram na cabeça do leitor. Se o filme é o produto acabado, o roteiro por sua vez é uma espécie de work in progress (obra em progressão) que se sustenta literariamente nas aberturas que proporciona, a ponto de não ser exagero dizer-se que o seu horizonte de possibilidades abriga o embrião não só daquele, mas de inúmeros outros filmes. A expressão work in progress, usada por Joyce ao publicar em fagmentos, à medida que ia sendo escrito, seu romance Finnegans Wake, é especialmente adequada aos roteiros de Bergman, já que se configura como um lento tatear, com idas e voltas, numa direção que não parece dada de antemão. Ao publicar em 1990, sob o título Imagens, uma interessante súmula de seus diários, cadernos de trabalho e anotações em períodos de lucubração criativa, que antecederam a (ou culminaram na) elaboração dos roteiros, isto fica claro. O livro contém valiosas informações sobre seu modo criativo, em que a cinematografia entra como culminação, mas sem cunho exclusivo, antes como uma espécie de arte total. Compartilham da empreitada, além da literatura, a pintura e a música. Às vezes, Bergman dá a impressão de que o filme foi o que lhe sobrou de um naufrágio, por conta de suas (autoproclamadas) limitações. No prefácio de Persona, reproduzido em Imagens, escreve: "Claro é que a cinematografia teve de ser meu meio de expressão. Eu me fazia entender numa linguagem que se esquivava da palavra, de que eu sentia falta; da música, que não dominava; da pintura, que me era indiferente". E, ademais, conclui Bergman - "era uma linguagem que de maneira quase voluptuosa se subtraía ao controle do intelecto".

Resulta um texto compactado e denso, de uma riqueza quase aflitiva em seu paradoxal despojamento, sem concessões, inclusive no que concerne às convenções gráficas, num usual acavalamento de diálogos, circuntâncias e fluxo pensamental, feito muito mais de sugestões do que de descrições. Bergman tem uma fluência própria a ser conquistada pelo leitor. Não é leitura ocasional, nem é leitura de se ler como o libreto de uma ópera, com um olho no palco e outro na página. É um texto cheio de surpresas inesperadas, mas também de repetições e obsessões. Já se disse, inclusive, que sua grande força é que ele ama suas neuroses. Há nele uma espéice de erupção expressionista de sonhos e transgressões, ersatz existencial da fria contenção puritana (no sentido mais amplo que possa ter a palavra) de uma "sociedade sem catarse", para usar de uma expressão do dinamarquês Henrik Stangerup. Como Stangerup, Bergman tomou distância dessa sociedade hígida, sem catarse. Ambos, na linguagem de um Strindberg e de um Munch, tiveram com ela uma relação de ódio-amor. Espiritualmente aparentados, tangenciaram-se e se cruzaram, trilhando caminhos diferentes. Em sentido contrário ao de Stangerup, um escritor com alma de cineasta, Bergman é um cineasta com alma de escritor. A escrita, sua própria escrita, que vê o que escreve, é a gênese de seus filmes. Mas é mais do que apenas isso.

O que está em jogo não são os roteiros de um cineasta, que apenas servem de subsídio ao mundo do filme, mas os roteiros de um cineasta que não abre mão de escrevê-los, e que os torna válidos em si, como indícios de uma obra literária. E que não só vencem a prova da especialização, como ainda - não fosse heresia dizê-lo prescindem dos filmes. Assim como os filmes prescidem da ossatura dos roteiros. Claro está que nos filmes de Bergman - sua obsessão por transformar a escrita em imagem - brotaram de um genuíno talento de cineasta, que deita raízes na mais remota infância e que redundou em algumas genuínas obras-primas fílmicas, a exemplo de O sétimo selo, Morangos silvestres e A fonte da donzela. Não obstante, o que aqui se quer enfatizar é que se desvela nele - sem exclusão do gênio fílmico e teatral - um talento literário igualmente proeminente, que foi, por assim dizer, oficialmente posto de lado, mas a que cedia por um impulso irreprimível. Não podia deixar de escrever; escrevia sempre. E é ele mesmo, ao comparar a exaustão provocada pelo cinema e o teatro com a amenidade da faina de escrever, que confessa, ironicamente:

Escrevo por meu próprio prazer, não sob o ponto de vista da eternidade.

O que é confirmado, com um fino toque de humor, por ninguém menos que Liv Ullmann (em seu livro Mutações), com quem Bergman foi casado, ao dizer, relembrando as temporadas que passaram juntos na ilha de Fårö:

Eu sentia saudades de Ingmar, isolado em seu estúdio, sempre escrevendo.

Dos roteiros editados no Brasil, à exceção de Sonata de outono, uma bem-sucedida homenagem a Ingrid Bergman, brilhantemente coadjuvada por Liv Ullmann, O ovo da serpente (um filme atípico), Gritos e sussurros, A hora do lobo e A hora do amor podem não ter resultado em grandes filmes, mas são, sem dúvida, por deixarem transparecer com clareza o talento literário e as obsessões do autor, representativos do universo maior de sua obra, culminada no que seria, mas não foi, seu último (em suas próprias palavras) filme, Fanny e Alexander (1982), e nas memórias de Lanterna mágica (1987), onde, finalmente, Bergman se apresenta sem rebuços como o talentoso escritor que é. Boa parte de seu temas recorrentes surge nestes três roteiros à maneira de tema e variações, como numa arte da fuga. Reencontramos ali, a via crucis de personagens ancoradas em ilhas individuais e inacessíveis, amarradas

à camisa de força das convenções, tolhidas ou impedidas (por uma força que as transcende) de construir um relacionamento empático e durável: o acintoso, não só silêncio como indiferença de Deus, diante do rumo errático da criatura humana; e last not least, o conflito entre a fantasia (não necessariamente irreal) e o freio de uma razão (não necessariamente racional), de que a fantasia liberadora, num mundo de rígidos processos mentais, sai humilhada e derrotada. Em Gritos e sussurros, Bergman chega a sugerir a seus colaboradores que esqueçam, por alguns instantes, a razão, e se deixem submergir no riquíssimo fluxo vaginal (sic) da fantasia, que se assemelha "mais do que tudo a um escuro fluir de águas profundas". Borramse intencionalmente os limites e as limitações, e passa-se a transitar num mundo crepuscular que não é nem sonho nem realidade. Ao tentar retratar o lado de dentro da alma, Bergman o faz no desespero de encontrar de novo a trajetória de uma espontaneidade escondida por trás dos aguilhões que secularmente mortificam o corpo. Súbito, a doentia contenção fende-se e o sentimento alastra-se como um incêndio, à maneira do delírio que acomete Johan (visivelmente autobiográfico) de A hora do lobo. O personagem, numa espécie de thriller psicossomático, é literalmente perseguido e alcançado por demônios que se materializam ao seu lado. Johan tornase um campo de batalha ou uma terra arrasada em que se defrontam o dia e a noite, o céu e o inferno. É claro que retratar isso é difícil, se não impossível num filme, que se torna imagem concreta e, portanto, comprometida com algo que se define de uma vez por todas. Explica, talvez, a dificuldade de se compreender A hora do lobo como filme, embora não como roteiro que se lê. O próprio Bergman confessa que ao fazer Johan escolher "o sonho dos demônios em lugar da verossimilhança de (sua mulher) Alma (...) acabou por precipitá-lo numa situação que só é acessível através da poesia ou da música". Demônios são pessoais e intransferíveis, riquíssimos em suas espantosas metamorfoses, alcançáveis por meio de uma transposta imaginação, mas irredutíveis à imagem cristalizada, igual para todos. Quase sempre o filme concretizado não agradava Bergman completamente, em razão da defasagem entre a ideia um pouco hesitante que se abria no roteiro e o filme que se fechava, para sempre, na imagem. Ou como ele mesmo disse:

As palavras são muito mais ambíguas do que as imagens.

E, portanto, mais ricas. Pertencem ao reino da poesia, em que os significados e a imagética escapam do entendimento, mas não da compreensão, ou seja, "a poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável", na concisa expressão do filósofo Vilém Flusser.

Os lineamentos e os significados das palavras envolvem-se nas brumas de uma possibilidade imprevisível. Desvendar esse caminho aberto ao *não-se-sabe-onde* é o papel que cabe ao leitor (espectador) atuante, e não se justifica por nenhum motivo externo a ele mesmo e seria tampouco "propriedade comum de todos" quanto à maneira como a divindade é vista e interpretada. Nenhum símile realista é capaz de transmitir a outrem, digamos como *produto acabado*, o espírito celeste que desce em alguém ou a conformação da besta apocalíptica que lhe toma o freio entre os dentes. Quando um e outra desvelam seus anjos ou demônios multiformes não há imagem comum que os reconheça. A arte tenta. O expressionismo na pintura, tão escandinavo em sua erupção do longamente reprimido, foi longe em sua liberação de imagens compulsivas, mas só a palavra, por sua rica ambiguidade, cabe em todos os figurinos, porque não cabe num só. Nesse sentido, Bergman é expressionista nas imagens e poeta nas palavras. Literalmente expulsa em palavras, que se transformam

em (suas) imagens, obsessões, como a das três mulheres à espreita da morte de uma quarta, numa ambiência outonal em que gritos ecoam em sussurros, que conviveu com o cineasta durante meses, ou, ainda, a da visualização do interior da alma, estranhamente, como uma úmida membrana vermelha. Haveria nisso algum significado objetivo, destacável, edificante?

Bergman locomove-se no limiar entre o sono e a vigília – uma terra de ninguém e de todos – paradoxalmente salvo da voragem inconsciente pela mesma arte que fez submergir Johan, de *A hora do lobo*.

Como manifestação de um credo artístico e texto literário – mais do que como consecução fílmica – *A hora do lobo* é insuperável, a partir mesmo da própria epígrafe que esclarece o que vem a ser essa hora da madrugada como metáfora da finitude: um momento limítrofe, precário, em que "a maioria das pessoas morre, quando o sono é mais profundo e os pesadelos piores, (...) mas também a hora em que a maioria das crianças nasce". Qualquer coisa como uma crise permanente em seu sentido etimológico ou médico, vale dizer, de momento que se situa entre a morte e a cura ou entre a morte e o recomeço, ou ainda entre a loucura e a sanidade, espécie de neutralidade beligerante ou equilíbrio de opostos irreconciliáveis, um estado que poderia ser facilmente reconhecido por almas irmãs de Bergman como Hölderlin, Nietzsche e Van Gogh.

A diferença entre *A hora do lobo* e *Gritos e sussurros* é que o primeiro, ao deslizar sem disfarces para o outro lado, perde de todo seus liames com a realidade convencional, o que não é o caso de *Gritos e sussurros*, que ancora firmemente no real, para dele se desprender libertado. Ambos são densos e crus e atingem por vezes as altitudes (ou profundidades) do indizível, o que implica dizer do *silêncio* que dialoga consigo mesmo e do vazio que se supera no vazio. Já *A hora do amor* é inteiramente terra a terra, a história de um arqueólogo estrangeiro que invade a placidez de uma família sueca com seu perigoso dionisismo. O filme, uma coprodução sueco-americana, foi repudiado por Bergman (considerava-o muito ruim, um de seus piores, feito apenas para ganhar dinheiro), não obstante lidar, de uma maneira que se diria *figurativa* em linguagem das artes plásticas, com os principais temas do cineasta-escritor.

Tomando como parâmetro o casamento (que retornaria adiante, na famosa série, feita para a TV, Cenas de um casamento, a que se segue, 20 anos depois, esse que seria, de fato, seu último filme, Saraband), Bergman volta a fustigar a aparente impossibilidade (ou má vontade) que as pessoas têm para chegar ao âmago de si mesmas e uma da outra, sempre protegidas pela couraça impenetrável de uma rígida carapaça de preconceitos. E o drama do que acontece quando esta couraça cai, desnudando a criatura, por interferência de um elemento externo, que ocasiona a ruptura do que se fecha em torno da família e do hábito. É o equivalente nórdico de um filme mais ou menos contemporâneo como Teorema, do italiano Pier Paolo Pasolini. O corpo estranho, que irrompe inopinado, como se vindo de um hemisfério interdito ou do lado obscuro da alma, produz a incontrolável crise do encontro desejado ou sonhado e, ao mesmo tempo, evitado, pelo medo que traz das coisas que acontecem quando são deixadas ao deus-dará do acontecer, internamente desatado, sem freios ou limitações. A incomunicabilidade desaba arruinando as vidas a que servia de pedestal, sem que se resolva. O título do filme embute ainda uma sutileza intraduzivelmente escandinava e puritana. Em sueco, a palavra Beröringen (traduzida em inglês por The touch) significa o tato ou contato com alguém ou alguma coisa, e, por



extensão, o horror ao excesso de proximidade física, à efusão sentimental, ao roçagar de epidermes, justamente o que desencadeia a crise conjugal ou familial. É quase como se fosse não propriamente a descoberta da infidelidade (sanável). Desata a perigosa paixão dionisíaca, infensa aos meios usuais de coerção, que se expressa por meio de uma curiosa e significativa metáfora, que talvez passe despecebida no filme, mas se mostra clara no texto do roteiro, quando o disruptor personagem masculino, estrangeiro e arqueólogo, menciona o achado de uma belíssima estatueta de mulher em madeira, escondida durante séculos na escura parede de uma igreja medieval. Trazida à luz do dia é atacada por estranhas larvas de um inseto desconhecido que eclode em seu interior, deformando-a de dentro para fora, ou seja, ao contato da luz o corpo se dissolve pela força do que traz em si. Essa emblemática metáfora arqueológica já mereceria por si só uma menção especial. A estatueta representa tanto uma obra de arte quanto um corpo em estado de natureza. Ambos sofrem por não poderem ser o que são, roídos de dentro para fora.

Em sua autobiografia, *Lanterna mágica*, Bergman conta que viu, num súbito lampejo, em um de seus filhos (como se estivesse se vendo a si mesmo num espelho), uma secura, uma frieza, um distanciamento afetivo insidiosamente disseminados nele pela educação, pelo convívio familiar e, dir-se-ia, pelo sangue. Que se traduziu assim em palavras:

Não me toque, não te aproximes demais, não me segures...

Quase *ipsis litteris* o que se lê num diálogo de *Gritos e sussurros* entre as duas irmãs, Karin e Maria, em que a segunda tenta se aproximar e a outra se esquiva dizendo:

Não, não me toques. Não me toques. Odeio qualquer forma de contato. Não te aproximes de mim...

Uma aversão que culmina quando a moribunda Agnes, perto do fim, reclama do frio e pede às irmãs que a aqueçam com o calor de seus corpos; quem a atende é a criada Anna, imbuída de uma naturalidade que se diria instintiva e terrena (ou materna), ao contrário das irmãs, que são contidas por sua civilidade externa, protestante, abstrata. Esse o cavalo de batalha. Caracteristicamente, Bergman não se furta a confessar que a feitura de filmes representou para ele uma clara possibilidade de romper a couraça dessa sua incomunicabilidade corpórea, com seu apelo, mais do que apenas comunicativo, "fortemente erótico".

Além do desejo de proximidade nessa estranha terra de ninguém em que a alma apenas tangencia o corpo com repugnância, sem que jamais se encontrem ou fundam, subjaz a tudo que Bergman escreve ou filma a armargura do que no real da vida ou a fantasia cede o passo à razão, em detrimento de suas ilimitadas riquezas (escondidas em algum recanto da perdida alma infantil) ou a criatura submerge numa voragem que a anula como criatura. Entre os dois extremos, a loucura que liberta quem somos e a camisa de força que a contém e armazena inverdades existencias, não existe aparentemente meio termo. A religião tenta conciliar os opostos, mas é engolida, e se torna ou mais uma convenção que se acrescenta às outras, oca por dentro, ou mais uma forma de loucura que se marginaliza e, assim, acaba por compor as três pontas beligerantes, com suas alianças mutáveis, de um dilema humano ou trindade medonha a que Bergman tentou dar corpo e voz explícitos nos três personagens do filme *O rito*, e que representam: a *Ordem* buguesa ou burocrática, que é necessária, mas insuportável; a *Criatividade* dionisíaca ou artística, que é anárquica, mas

imperiosa; e o *Além* simplificado ou cifrado, que se insinua em desespero de causa, mas é duvidoso.

Ao abandonar – soi disant – o mundo dos filmes feitos para o cinema, com Fanny e Alexander, em 1982, Bergman contava apenas 64 anos, ainda em plena força e vigor, mas sentia-se incapaz de prosseguir. O desgaste de fazer filmes era excessivo: roía corpo e alma. Antes que o destituíssem, destituía-se. Em suas próprias palavras: "Prefiro pegar meu chapéu e sair enquanto ainda sou capaz de alcançá-lo no cabide". No fundo, a desistência talvez se deva a sua concepção (irrealizável) de cinema, que se fundamenta na ideia de fazer filmes "como sonho, como música", vale dizer, a pretensão de realizar o que nenhuma outra arte, a não ser a música, consegue, "ultrapassando nossa consciência desperta, para chegar diretamente aos sentimentos, nas funduras crepusculares da alma". Esse o credo e o objetivo, raramente ou quase nunca (segundo ele próprio) alcançado.

Entretanto, ao abandonar o mundo dos filmes com sua exigência quase sobrehumana, Bergman não abandonou a direção teatral, uma antiga e bem-sucedida paixão. Por outro lado, teve tempo e vagar para lançar um olhar retrospectivo sobre sua vida, não só pontilhada de sucessos fílmicos, mas que o alçara à condição de celebridade internacional, uma referência inescapável no mundo do cinema. Dessa reflexão nasceu o mencionado *Lanterna mágica*, seu primeiro (único) livro concebido como livro, ou por outra, que não se destinava nem ao palco nem a um filme. Nele, conjugou-se a um *sui generis* talento literário a experiência de uma vida que, de certo modo, foi uma contínua luta de quem, como Jacó, enfrentou seus próprios anjos e demônios, para, ao mesmo tempo, paradoxalmente, livrar-se de si e encontrar-se. Concilia (ou quem sabe, reconcilia) o ermitão refugiado da ilha de Farö e a celebridde internacional que nunca deixou de se sentir canhestra e deslocada.

Misto de autobiografia, de que não tem o ranço megalomaníaco e autoindulgente, e a invenção ficcional, por reforçar – em vez de apagar – um real que não separa a realidade terra a terra da assim chamada irrealidade do sonho ou da imaginação, *Lanterna mágica* é livro sem similar, próximo ou remoto. Tem da autobiografia a incompletude, e da ficção, o que a completa, e assim, mescla o factual (que se registra) e o imaginário (que não se registra, mas é indissociável do factual). Bergman rememora momentos ou flagrantes cuja importância se mede não por qualquer verossimilhança convencional e sim pela maneira como articulam a amplitude e os limites de seu horizonte pessoal. E se tornam arte, no sentido próprio do termo, pelo grau de *reconhecimento* que proporcionam ao leitor (espectador). Prescidem de uma estrita (e irreal) cronologia e sequenciação espacial.

Com competência, o autor de *Fanny e Alexander* debuxa sua própria vida, numa paleta que se estende do sombrio ao transparente, do escuro ao luminoso, mostrando linhas mestras, súbitos borrões, ilhas de branco intercaladas por continentes coloridos. Ao dar visibilidade à sua vida secreta, enfatiza, por outro lado, sua quixotesca luta com os problemas do dia a dia, a exemplo do entrevero que teve com os burocratas do Imposto de Renda, que o fizeram exilar-se voluntariamente, e sugere o quanto o acessório desvia as pessoas de sua vida verdadeira, a ponto de inverter o sentido convencional de falso e verdadeiro, como quando se refere, significativamente, à sua persongem feminina de *A hora do amor*:

Aos poucos sua vida secreta se transfroma em sua única vida verdadeira, enquanto sua vida verdadeira vai se tornando mais e mais falsa.





A observação foi extraída do já citado Bilder, uma gigantesca entrevista de 1987 ampliada com anotações esparsas, trechos de seu diário e dos chamados cadernos de trabalho, citações de roteiro e recordações que foram surgindo ao sabor da hora, e que complementam o painel um tanto aleatório e caótico de Lanterna mágica. E reafima-se, aleatório e caótico por natureza, necessidade e intenção. Para não dizer por coerência de quem se "locomove em frações de segundo do sonho à realidade", e que, "no fundo, mora sempre em seu sonho e faz (apenas) visitas ocasionais à realidade". O que equivale a dizer que "os sonhos são o real e as realidades do dia a dia o irreal".

Em seus princípios de uma Scienza Nuova, Giambattista Vico aventou a hipótese interessantíssima de que a fantasia não tem nada de nefelibata; ela se enraíza na memória, de onde tira sua seiva. Ou seja:

> Nas crianças, vigorosíssima é a memória e, pois, vívida em excesso a fantasia, que outra coisa não é senão memória, ou dilatada ou compósita.

A sagacidade de Vico não passou despercebida ao ficcionista James Joyce. Trocou fantasia por imaginação e escreveu:

> *Imagination is nothing but the working over of what is remembered.* (A imaginação nada mais é do que a elaboração do que é lembrado.)

Bergman poderia ter usado qualquer das duas frases como epígrafe de seu último filme, Fanny e Alexander. O que se imagina vem a ser uma reelaboração do que é lembrado, uma dádiva quase esquecida ou desprezada da infância.

Assim, em sua luta contra o aprisionamento da criatura na camisa de força de uma redutiva racionalidade pragmática, Bergman recuperou sua liberdade e seu senso ampliado de realidade através da imaginação (memória) de duas crianças, Fanny e Alexander, que eram ele mesmo. Se seu primeiro filme inteiramente seu (roteiro e direção) chamava-se Prisão, o último, o mencionado Fanny e Alexander, poderia ter se chamado Libertação, pois significou sua volta serena a uma infância de onde brotaram os anjos e demônios que o fascinaram e atormentaram pela vida afora. Metaforicamente, o desenho que o destino lhe impôs é o de um condenado que é libertado, e que em sua cela adquire tão plena compreensão de tudo que fez, a ponto de poder, ao sair da prisão, retornar purgado e aliviado ao local do crime, de que é inocente.

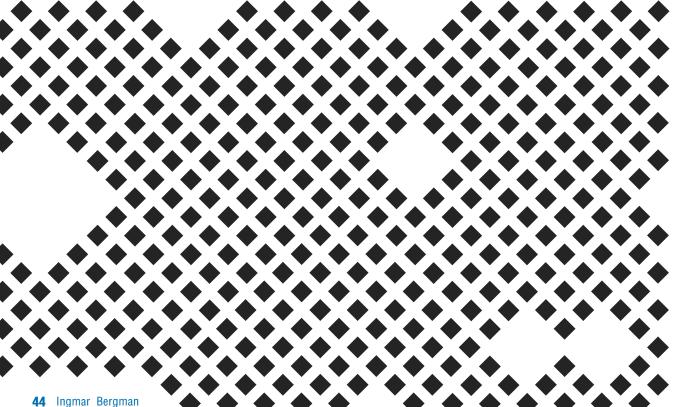
Espécie de crime e castigo em que o crime é desconhecido; só o castigo é real.

Este texto é uma versão reescrita do ensaio "Bergman e a membrana vermelha da alma", do livro Dionísio crucificado (Topbooks, RJ, 2005)





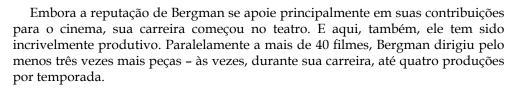
Gertrud Fridh na montagem de 1964 de Hedda Gabler



O teatro

Maaret Koskinen

Traduzido do inglês por Rachel Ades



1944-1952

Mesmo antes de Bergman começar sua carreira profissional de teatro, ele tinha encenado uma série de bem divulgadas produções amadoras no Teatro Olofsgården Mäster em Estocolmo e no Teatro do Estudante, onde também fez sua estreia como dramaturgo com a peça Death of Punch (1942).

Bergman começou sua carreira profissional no teatro em 1944, quando, aos 26 anos, se tornou o mais jovem gerente de teatro da Suécia, no Teatro Municipal de Helsingborg, uma cidade de porte médio no sul do país. Sua tarefa aqui - salvar uma instituição moribunda - foi bem-sucedida para além de todas as expectativas. Bergman transformou o sonolento teatro provinciano em um controverso local de encontros na vida cultural da cidade. Durante duas curtas temporadas, Bergman dirigiu nove produções. Destas, vale destacar uma politicamente carregada produção de Macbeth, em 1944, na qual o personagem principal veio a personificar o nazismo e o totalitarismo.

No entanto, foi enquanto trabalhava como diretor principal no Teatro Municipal de Gotemburgo, entre 1946 e 49, que Bergman, em suas próprias palavras, começou a aprender o ofício teatral. Um fator importante foi que, em comparação com os modestos recursos em Helsingborg, o palco em Gotemburgo tinha maquinarias muito maiores. Assim, ele aprendeu a tirar proveito de oportunidades de espetáculo - como é evidente, por exemplo, em sua produção explosiva de Camus, Calígula -, mas também a controlar e dimensionar as coisas conforme sua necessidade. Isso ficou claro pela última produção de Bergman em Gotemburgo. Pela primeira vez, ele encenou um drama moderno americano, Um bonde chamado desejo, de Tennessee Williams. Com o seu realismo e pendor psicológico, essa produção pode ser considerada o marco inicial de um estilo baixa-escala e direcionado aos atores que Bergman viria a cultivar com tanto sucesso.

1952-1963

Entre os períodos de maior sucesso de Bergman no teatro estão os seus anos como diretor artístico do Teatro Municipal de Malmö (1952-58). Naquele tempo, ele constituiu uma brilhante trupe de atores, o famoso "conjunto de Bergman", que também apareceu em seus filmes - incluindo Bibi Andersson, Harriet Andersson, Naima Wifstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom e Erland Josephson. Seus anos em Malmö também foram marcados pela experimentação vigorosa, como refletido no ecletismo vital de um repertório que variou de uma produção crepitante de A viúva alegre, de Franz Lehár, para uma versão fiel não caricata de um épico do folclore sueco: The People of Värmland.



Mas, o mais importante, foi lá onde Bergman começou verdadeiramente a reinterpretar os clássicos. De acordo com a maioria dos observadores, esta tem sido a sua principal contribuição para o teatro. Foi quando ele fez uma produção deliberadamente teatral e ironicamente distanciada de *Don Juan*, de Molière, de *Fausto*, de Goethe, em uma ousada interpretação, bem como *A sonata dos espectros*, de Strindberg, e *Peer Gynt*, de Ibsen. Bergman voltou a esses dramaturgos algumas vezes, apenas como um condutor que cria novas interpretações da mesma sinfonia durante sua carreira.

De acordo com o próprio Bergman, sua escolha de repertório nunca foi guiada por quaisquer dramaturgos favoritos, mas ele sempre aceitou as mais variadas tarefas. Isso é verdade, claro, especialmente no início de sua carreira teatral, quando se movimentava entre Camus, realismo americano, comédia e até mesmo o novo drama sueco. Isso não impediu, porém, o aparecimento ao longo do tempo de uma espécie de cânones de dramaturgos clássicos – principalmente Strindberg, Ibsen e Molière –, dos quais Bergman parece ter extraído a inspiração. Por exemplo, entre as peças que dirigiu pelo menos três vezes estão *Don Juan*, de Molière, *O sonho*, de Strindberg, e *Hedda Gabler*, de Ibsen.

1963-2002

Durante seu período à frente do Royal Dramatic Theater em Estocolmo, de 1963 e 1966, Bergman continuou como em Malmö, interpretando e reinterpretando os clássicos. Sua produção em 1964 de *Hedda Gabler* parece ter sido uma das mais notáveis de sua carreira. Esta produção, estilizada e radicalmente simplificada – despida de todos os adereços históricos e convenções tradicionais – parece ter estourado como uma bomba no cenário teatral europeu e, de acordo com estudiosos de teatro, parece, em retrospecto, como uma das produções verdadeiramente revolucionárias e influentes de Ibsen deste século. Bergman viria a encenar a peça em Londres em 1968 e em Munique em 1979.

Se a década de 1960 para Bergman pode ser descrita como dominada por Ibsen, a década de 1970 parece ser a sua década strindbergiana. Bergman encenou *O sonho* pela primeira vez, novamente de uma forma radicalmente enxuta, sem as projeções habituais, cenários ou adereços, concentrando-se nos atores. E depois de sua produção em Malmö, Bergman encenou *A sonata dos espectros* pela terceira vez, em uma versão bem divulgada, também dirigindo *O caminho de Damasco*. Na verdade, Strindberg é o dramaturgo a quem Bergman retornou mais vezes ao longo dos anos. Durante seus anos no Residenztheater, em Munique, ele também iria encenar uma "produção triangular" chamada "Nora-Julie" – composta por *Casa de bonecas*, de Ibsen, *Senhorita Júlia*, de Strindberg, e a adaptação teatral de Bergman de sua própria série de TV *Cenas de um casamento*.

Durante os anos 1980, depois de se mudar de volta da Alemanha para a Suécia e concluir seu último filme, Bergman aceitou alguns grandes projetos teatrais no Royal Dramatic Theater. Ele voltou a *Senhorita Júlia* e a *O sonho*, de Strindberg, em 1986, bem como a Ibsen em *Casa de bonecas* em 1989 e *Peer Gynt* em 1991. Além disso, dirigiu Shakespeare, cujas obras ele tinha encenado anteriormente com relativamente pouca frequência ao longo dos anos (com exceção de sua primeira versão de *Macbeth* e apenas duas produções de *Noite de reis* durante os anos 1970): uma produção visualmente magnífica de *Rei Lear*, em 1984, uma controversa

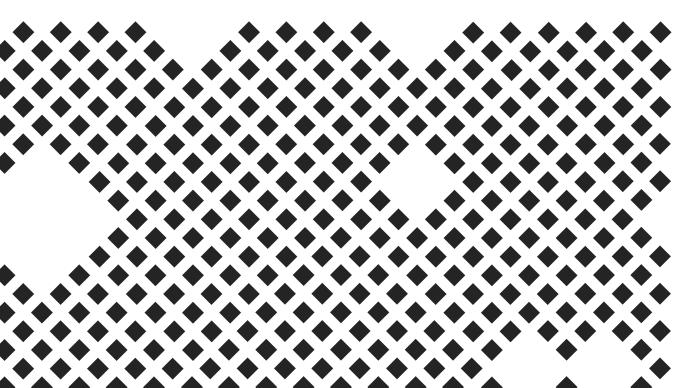
modernização de *Hamlet*, em 1986, e uma encenação suntuosa de *Conto de inverno*, em 1994. No entanto, durante este período, Bergman também levou aos palcos um drama moderno, *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill, em 1988; e *Madame de Sade*, de Yukio Mishima, em 1989; bem como *O tempo e o quarto*, de Botho Strauss, em 1993; *As variações Goldberg*, de Gorge Tabori, em 1994; e *Yvonne*, *princesa da Borgonha*, de Witold Gombrowicz, em 1995.

Em 1991, Bergman encontrou tempo para dirigir uma magnífica produção da Stockholm Opera, *As bacantes*, de Eurípedes, com a música recém-escrita pelo compositor sueco Daniel Bortz (também transposta para a televisão por ele mesmo). Voltou para *As bacantes* em uma versão teatral reduzida no Royal Dramatic Theater, em 1996. Na última parte da década, Bergman encenou uma peça recém-escrita pelo autor sueco Per Olov Enquist, *Os construtores de imagens*, em 1998 (também transposta por ele mesmo para a televisão), bem como voltou para os clássicos: *A sonata dos espectros*, de Strindberg, em 2000; *Maria Stuart*, de Friedrich von Schiller, em 2000; e *Espectros*, de Ibsen, em 2002.

No geral, o estilo de direção teatral de Bergman não é guiado por quaisquer princípios estéticos uniformes, mas é flexível e pragmático; ele também se sente à vontade tanto com espetaculares *coups de théâtre* quanto com peças de menor escala. Ou, como o próprio Bergman definiu: "Eu não posso e não vou colocar em uma peça algo contrário às intenções do autor. E eu nunca o fiz. Deliberadamente. Eu sempre me considerei como um intérprete, um recriador".

Texto extraído do livro Ingmar Bergman (Maaret Koskinen/The Swedish Institute , Estocolmo, 2007)





As possibilidades de uma ilha

Hervé Aubron

Traduzido do francês por Tatiana Monassa



Como abordar Fårö? Já nos perguntávamos em fim de junho último, quando a balsa se aproximava enfim da ilha, em uma luz de ouro. Nenhum penhasco alto, nenhuma torsão dolorosa de rochas mudas e secas, como sugerem os filmes de Bergman. À flor da água, é um simpático disco que se aproxima, verde e arborizado. A ocasião de pisar o território de Ingmar se deu por ocorrência da quarta Semana Bergman - apenas em 2004 o mestre consentiu que um evento fosse organizado em torno dele em sua ilha. A Semana se situa a meio-caminho entre a retrospectiva em um cinema improvisado e o colóquio (algumas conferências dadas no salão de festas). Economia artesanal, público restrito (colaboradores e pessoas próximas a Bergman, um punhado de estudantes e admiradores cabeçudos) e um clima familiar pelo qual zela um gineceu diligente - a equipe é exclusivamente de mulheres e bem-comportada. Há um churrasco de boas-vindas em frente a um celeiro que se transforma em boate uma vez por semana. Uma das jovens serventes está surpresa de ver desembarcarem tantos estrangeiros de uma vez, ela que pensava que Bergman era apenas uma instituição de uso doméstico. No ar, uma febrilidade esponjosa. Evidentemente, a hora se aproxima. De saída, somos informados que Bergman não aparecerá - ele que não hesitava em se convidar nas edições anteriores. Como todo ano, um cineasta é convocado: ano passado tratava-se de Ang Lee, que Bergman aprecia. Desta vez, "ele" não encontrará Kenneth Branagh, convidado por seu recente The Magic Flute (2006). O velho homem enxerga mal e está preso a uma cadeira de rodas depois de uma fratura. Ele se preparava para a morte dispondo em círculos retratos dele em todas as idades. Bergman está aqui, em algum lugar, em uma de suas casas: mais do que nunca, o ponto cego da ilha. Ele mora aqui há uns 40 anos, onde escreveu muito; ele também rodou nos cenários naturais de Fårö cinco filmes que marcaram uma nítida virada: Através de um espelho (1961), Persona (1966), A hora do lobo (1968), Vergonha (1968) e A paixão de Ana (1969), seu primeiro filme em cores - sem contar os dois documentários sobre Fårö, em 1969 e 1979, consagrados à vida cotidiana da ilha, inéditos na França e projetados dentro da Semana.

Tudo está calmo. A luz continua dourada, os carneiros são máquinas macias a pastar no campo ao lado. Em algum lugar, Bergman está expirando. Será que ele vê se aproximar uma hora do lobo eterna, aquela da mais profunda escuridão logo antes da aurora? Ou isto é ao que se aparentam as noites de verão em Fårö? Apenas três horas sem luz: duas horas depois de meia-noite já é de manhãzinha, e depois é um grande céu branco. Em suspensão num soro leitoso, um sol vermelho e uma lua amarelada se olham em silêncio. O que Bergman encontrou aqui?

Um rosto indescritível. A pé, a ilha oferece um rosto bem menos uniformemente árido do que em seus filmes. Encontramos, certamente, em algumas de suas costas, a catástrofe mineral que os travellings de Bergman varreram: praias de calhau e plataformas de rochas talhadas, deserto lunar dando nos raukars, estelas de calcário que desenham face ao mar um pequeno vale da morte. Bergman sonhou em rodar aqui uma Paixão de Cristo, projeto pelo qual a televisão italiana se interessou por um tempo, tendo preferido in fine o bibelô de Franco Zeffirelli.

O interior de Fårö se revela mais luxuriante: lagos e brejos, gansos e garças,



pastos e muretas à irlandesa. Há até morangos selvagens no musgo. Próximo à costa, coníferas raquíticas são tomadas por espasmos imóveis. Quanto mais penetramos nas terras, mais elas se erguem e se alçam para o alto, se ordenando em angustiantes filas indianas; passamos de Ouessandes a Landes. Fårö é risonha ou triste? Questão de ponto de vista. Em *Fårö* 1969, um habitante lamenta que a floresta tenha terminado por se instalar ali onde os carneiros tinham comido toda a grama, criando apenas "um deserto de árvores". Em sua autobiografia, Liv Ullmann conta que só há cores em Fårö durante um mês. "Aqui, acaba de começar a longa luta entre o inverno e a primavera", descreve Bergman em *Lanterna mágica* [Cosac Naify]. "Um dia, uma luz forte e ventos suaves, espelhos d'água que cintilam e cordeiros recém-nascidos que salteiam pelos pastos degelados; no dia seguinte, ventos tempestuosos que vêm das tundras, a neve nos chega na horizontal, o mar se descontrola, as janelas e caminhos ficam bloqueados, a eletricidade cai. Fogo a lenha, cozinha a querosene e rádio a pilha."

Não sabemos mais quem vive lá. A população se estabilizou em torno de 550 habitantes por ano. Não há propriamente uma vila central, mas rosários de aldeias, entre os quais circulamos em pesadas bicicletas cáqui, herdadas provavelmente do período em que Fårö era uma zona militar estratégica frente à Rússia. Enquanto a elite de Estocolmo estoura os valores imobiliários com suas casas de veraneio, alguns eremitas alternativos fazem sua vida no interior de celeiros reformados. Ilha de Ré ou Larzac? Não sabemos.

Um país. Conta-se que Fårö foi descoberta no início do século XVII por caçadores de focas. Levados por um pedaço de banquisa à deriva, eles acabaram por acostar na ilha. Bergman também a encontrou por acaso. Em 1961, ele queria plantar a psicose de *Através de um espelho* na Escócia, inicialmente. A produção lhe sugere uma solução menos onerosa: um pedaço de rochedo em pleno Mar Báltico, a alguns quilômetros da grande ilha de Gotland. A suave e ensolarada Gotland é um local de veraneio popular. Já Fårö é completamente abandonada pelo Estado, indiferente aos poucos ursos que ainda se prendem a ela. Quando desembarca ali, Bergman encontra imediatamente o cenário que precisava – um pomar, uma praia de calhau e também as ruínas de um barco de arrasto russo no qual o irmão e a irmã se apagarão. "Se quisermos ser solenes", ele escreve em *Lanterna mágica*, "podemos dizer que eu tinha acabado de encontrar minha paisagem, minha verdadeira morada. Se quisermos ser espirituosos, por que não falar de amor à primeira vista?".

Uma terra romântica. Depois do parênteses de *O silêncio*, Bergman retorna a Fårö em 1965, para *Persona*. Durante a filmagem, ele abandona Bibi Andersson em troca da outra atriz principal, Liv Ullmann. Ele planeja imediatamente viver com ela na ilha, e adquire um pedaço de terra onde manda construir uma casa que permanecerá sua morada, sendo aumentada ao longo dos anos. Ideal típico de paisagem romântica, a turfa descarnada de Fårö torna-se o emblema das mitologias bergmanianas mais carregadas e alérgenas. Romantismo da loucura, de *Através de um espelho a A hora do lobo*. Romantismo do artista atormentado, seja ele um escritor (*Através de um espelho*), uma atriz (*Persona*) ou um pintor (*A hora do lobo*). Romantismo do casal Ullmann-Bergman, cujos filmes projetam suas biografias, entre a iluminação de uma fusão envenenada e as trevas do ódio amoroso. Um casal "em espelho", como escreve Ullmann, à imagem das mulheres de *Persona*. Um casal que guerreia entre si, como nos contam, golpe sobre golpe e sob registros totalmente diferentes, *Vergonha* e *A paixão de Ana*. Ullmann aguentaria cinco anos – depois de sua partida, o cineasta

não mais rodaria nas paisagens de Fårö. A atriz deixa na ilha sua cadela, de início detestada por Bergman (decidido a matá-la), mas que depois se tornou sua mais fiel companheira. Ninguém resiste à sua aura sedutora – fenômeno paranormal sobre o qual todo mundo está de acordo nas conversas ocasionais da Semana.

Um set. Para explicar seu apego primeiro a Fårö, Bergman escreve em Lanterna *mágica*: "Preciso encontrar um contrapeso ao teatro. À beira do mar, posso me deixar levar pela fúria e urrar. No máximo, uma gaivota levanta voo. No set, seria uma catástrofe." Em Fårö germina seu romantismo mais inflamado, mas também suas visões mais potentes. Sem dúvida, porque ali a arbitragem entre teatro e cinema se neutraliza. A ilha, com o coro dos habitantes, é um pequeno palco no coração do Mar Báltico; é também um estúdio a céu aberto, com um cenário perfeito. É um set de filmagem, zona franca entre o tablado e o estúdio. Bergman solda assim a hesitação surda dos anos 1950, quando ele ia e vinha entre simbolismo e impressionismo, ou seja, quando ele procurava a dosagem justa entre teatro e cinema. Em Fårö, esta parece ter se tornado uma questão acessória, um falso problema - que pode desembocar em teatralidade pesada ou superenquadramento, mas e daí? Bergman experimenta sem se preocupar com o que pensam as gaivotas e as andorinhas. É particularmente na ilha que ele aperfeiçoa sua arte do close-up: as paisagens da ilha se alternam com rostos espremidos ou cindidos, o horizonte com o isolamento. Filmes decupados demais? Teatro filmado? Álbum de imagens? Documentário de Fårö, antes de mais nada. Work in progress de um set, ao mesmo tempo garantia de estabilidade e superfície à deriva.

Um refúgio. Bergman se instala inicialmente em Fårö com um bovarysmo da solidão em mente, "sentimentalismo" que ele reconhece em *Lanterna mágica*. De fato, ele moraria ali sempre com uma companheira: primeiro com Ullmann, e depois com Ingrid, a última esposa. É, de todo modo, um meio de se afastar da efervescência política de Estocolmo; a jovem esquerda suspeita que seu não engajamento seja direitista. O cineasta encontrou aqui a calma necessária para se submeter à disciplina rígida que sempre buscou, a fim de respeitar suas loucuras. Toda tarde, ele tem um filme projetado em seu cinema privado, originalmente um pequeno celeiro. Ele dispõe de sua própria coleção de cópias e manda trazê-las de Estocolmo, tanto peças de cinemateca quanto novidades. Mal nos aproximamos das modestas portas do *Kinematographen*, cai um aguaceiro pesado e a bruma ataca. O local serviu brevemente de estúdio: foi ali que Bergman rodou os interiores de *Cenas de um casamento*, em 1973.

Uma comunidade. Aposentadoria, mas não eremitério. Mau pai, Bergman logo se imaginou patriarca da comunidade insular. O renome do artista atraiu alguns turistas e suas filmagens empregaram muitos homens locais. O cineasta tem o costume de dizer que os habitantes o protegem dos visitantes importunos, fingindo ignorância ou indicando o sentido errado quando lhes perguntam sobre a localização de sua casa. Pudemos constatar que a tradição perdura. Em Fårö vive a única humanidade com a qual Bergman pôde coabitar: homens calados com quem não se trata de discutir, mas apenas de falar sobre nada e se cumprimentar.

Os documentários sobre Fårö testemunham o único engajamento do qual Bergman foi capaz: por sua ilha. Filmes quase familiares, rodados solitariamente, com créditos datilografados e voz *off* do próprio cineasta, eles alternam naturezas mortas de Fårö com entrevistas com os habitantes, que têm suas preocupações contempladas:



êxodo dos jovens, atividades em crise, pressão imobiliária, lembranças de uma vida outrora dura, insignificâncias das estações. Face aos camponeses e aos pescadores, à empregada dos correios e aos estudantes, Bergman é tudo ao mesmo tempo, e como quase sempre, ingênuo e manipulador. Paparicando exageradamente seus interlocutores, ele não consegue evitar de se regozijar com o material que tem na porta de casa: pessoas robustas e pobres, prontas a aguentar todas as maldições de seu pedaço de terra. Uma fazendeira lhe lança uma frase da qual ele poderia fazer seu lema: "É preciso amar todo mundo, mas sempre ensinei aos meus filhos que não confiassem em ninguém". A voz off se deixa levar, toma o partido dos homens de Fårö, abandonados por uma administração longínqua. Bergman encontrou seu papel, encontrou seu povo. Ele se torna seu porta-voz, uma peste contra o poder central, as hordas de turistas, seus trajes de banho e sua péssima música disco.

Micropolítica, mas política ainda assim. É em uma ilha perdida que Bergman encontra o mundo dos homens, suas leis e suas lutas de influência. Os filmes rodados em Fårö comportam excepcionais incursões de atualidades, das quais a ilha é a inesperada caixa de ressonância: a Guerra do Vietnã, encarnada por um Bonzo imolado em *Persona* e que depois alimentaria a metáfora maciça de *Vergonha*. Como escreve Jacques Aumont em seu *Ingmar Bergman* (Cahiers du Cinéma): "Em *Vergonha* e em *A paixão de Ana*, a política não é nem o Vietnã nem a Guerra Fria, é Fårö. Não é o prisioneiro vietnamita abatido com uma bala na testa, mas o pássaro que morre por ter se espatifado contra a vidraça, e os carneiros degolados, as galinhas fuziladas e as árvores queimadas."

Uma torre de controle. Um jornalista sueco tira um prazer safado em perturbar a concórdia respeitosa da Semana ao lembrar, ao pé da orelha, que Bergman foi tanto um gênio quanto um tirano. Ele não hesita em falar de uma lista negra e da "Bergman pistol" na Suécia dos anos 1960 e 70, que funcionava contra todo sério concorrente seu no mundo cultural. Segundo o insolente, "Bergman teme perder o controle mais do que morrer". Segundo ele, o cineasta não cessa de montar guarda à distância, sendo informado das menores fofocas de Estocolmo, e é capaz eventualmente de golpes baixos. Um documentário projetado na Semana, o tranquilo A ilha de Bergman, de Marie Nyreröd, mostra-o na ilha em 2006. O velho homem, alternando tênis e pantufas, se mostra afável e distante dos assuntos seculares: ele insiste sobre suas frequentes meditações e concede sem resmungar uma imagem de ouro, em que leva até a câmera o pequeno cinematógrafo que ele ganhou quando criança. Velho-criança. Mas há também algo do Drácula nessa longa silhueta seca, nos sorrisos sibilinos e na arte de cativar um público conquistado de antemão. Sua presença-ausência durante a Semana em nada afugenta essa visão: Fårö é como o castelo flutuante de Drácula, o lar de uma sombria esfera de influência. O mestre está estirado em algum lugar.

Inland Empire. O único bar noturno de Fårö é o Kutens Bensin: uma fazenda adquirida por Tomas, caubói nascido no grande norte sueco e um Ferdinand Cheval *rock'n'roll*. Atrás da casa grande, uma confusão de placas de metal, carros, caravanas e cabines telefônicas abandonadas, que ele lavra para customizar o local. Fã de James Dean, ele reconstituiu o acidente fatal do ator. Com sua filha Valériane, antiga parisiense, montou no verão uma creperia francesa efêmera, a creperia Tati – sendo Hulot uma figura popular na Suécia (a única menção não bergmaniana na ilha). Esta noite, um sósia sueco de Johnny Cash irá cantar; mas logo será o verdadeiro Neil Young que fará escala no Kutens Bensin. No pátio esburacado,

cruzamos com roqueiros de cabelos brancos e muletas. Estamos entre o *Caubóis de Leningrado*, de Kaurismäki, e David Lynch, o que Valériane não desmente. No mais profundo da hibernação invernal, ela programa com seu pai projeções de *Veludo azul* ou *Estrada perdida*.

Acontecem coisas estranhas em Fårö, efetivamente lynchianas. Uma louca vestida de veludo pode invectivá-lo sem razão, com olhos de fúria. À noite, em torno dos bangalôs do motel, um demônio ronda sob o céu branco: um barbudo misterioso que vem tocar à porta das moças, montando, sozinho, um tandem. Lynch frequentemente invoca uma influência bergmaniana. Poderíamos ficar céticos, mas em uma revisão, a filiação é notável. *Mulholland Drive* é sim um *remake* de *Persona*. Quanto ao horrendo *A hora do lobo*, ele prefigura distintamente os demônios de Lynch, com seus vampiros obscenos e seu persistente teatro de marionetes: o império do interior.

O Reino da Morte. Dizem que a população de Fårö melhorou sua habitual situação miserável instalando luzes de sinalização enganosas para provocar naufrágios e saquear os navios. A beleza dos documentários sobre Fårö consiste em deixar a morte rondar em torno de pacíficas entrevistas com os autóctones. No de 1969, um carneiro é degolado e decepado. Em 1979, é a vez de um porco, cuja morte precede diretamente o enterro do acougueiro da ilha, que se junta às centenas de animais que ele imolou. A respeito de A paixão de Ana, Bergman explica, em Imagens [Martins Editora], que ele concebia Fårö como "o Reino da Morte". Isso alimenta, em primeiro lugar, o romantismo noir dos filmes insulares, do deus-aranha de Através de um espelho aos afogados de Vergonha. O amor de Fårö foi, bem antes, questão de imagens: quando de sua paixão à primeira vista, o cineasta reconheceu a paisagem com a qual sonhava em sua recente HQ gótica, O sétimo selo (1957). A praia onde o cavaleiro e a Morte jogavam xadrez constitui um impressionante pressentimento de Fårö. Em A paixão de Ana, as imagens estão salutarmente diluídas na neve fundida. O filme foi realizado no mesmo ano que o primeiro documentário, e resulta diretamente de sua modesta composição, da cotidianidade da morte que elas destilam. Bergman teve a ideia genial de uma angustiante intriga paralela: em segundo plano, um matador de animais sevicia na ilha. Descobrimos um cachorro enforcado, carneiros degolados, um cavalo queimado vivo. O maníaco nunca será desmascarado, mas é lícito ver aí um autorretrato de Bergman, que dispõe da ilha segundo seus desejos, faz dela o que quer, ao risco de forçar a morbidez.

Bergmanland. A ilha afastada é colonizada, asfaltada, pelo imaginário de Bergman. Sobre o mapa de Fårö, as recepcionistas da Semana indicam sem rir a "Persona Beach". Um "Bergman safari" também é organizado: um ônibus percorre os diversos locais de filmagens, transmitindo em monitores os trechos de filmes correspondentes. Eles reproduzem por completo um efeito especial artesanal de *Vergonha*, em que uma maquete de igreja é queimada num plano elevado, enquanto os figurantes em último plano aparentam se aproximar dela. Nesse dia, o céu estava cinza e escuro. "It's a perfect Bergman day", comenta um dos guias. Ao fim do safári, devoramos hambúrgueres de carneiro ao pé dos *raukars*. Bergman búrgueres. Fårö se tornou um parque de atrações, um Bergmanland. O sacrilégio não tem nada de ultrajante ou de mercantil. É, ao contrário, o tributo mais justo ao cineasta, que terminou por considerar seu próprio culto, as imagens solenes de sua juventude, como um carnaval ou um trem fantasma. Na presença de *um palhaço*, grandioso telefilme tardio, apresenta, assim, a Morte de *O sétimo selo* como

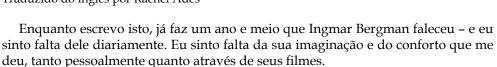
um fantoche grotesco. Essa inflexão já podia ser entrevista ao fim de *A hora do lobo*, quando o atormentado Johan se vê ridiculamente travestido, à maneira de um *clown* efeminado. A Fundação Ingmar Bergman, parceira da Semana, tem como logo um dos diabinhos que o cineasta gostava de rabiscar ao lado de sua assinatura: uma forma de deixar sua grife, mas também de assumir uma distância em relação à sua própria seriedade, transformando os pesados "demônios" de outrora em talismãs divertidos. Agora que o mestre da ilha morreu, não é inconcebível que um turismo bergmaniano se desenvolva em Fårö. Talvez aí vendam, à saída da balsa, pelúcias com a efigie da Morte de *O sétimo selo*, a quem só faltam as orelhas para parecer com um Mickey preto e branco. Podemos partir tranquilos quando conseguimos transformar a Morte em brinquedinho.

Este texto é uma versão estendida do original, publicado em agosto de 2007 na revista Cahiers du Cinéma, em um número especial Bergman-Antonioni

Bergman e eu

Marie Nyreröd

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Eu conheci o diretor Ingmar Bergman através do meu trabalho como repórter cultural na televisão sueca (SVT). A primeira vez que o entrevistei foi em 1983. Eu era temporária no departamento de notícias e ele era o grande diretor, dando uma coletiva de imprensa para dizer que havia retornado à Suécia depois de seis anos na Alemanha. Mais entrevistas viriam nos anos seguintes.

Levou muitos anos para convencer Ingmar a me deixar fazer um retrato documental de sua vida e obra. Somente quando se decidiu a encerrar sua vida profissional com o filme feito para a TV, *Saraband*, que ele escolheu para olhar para trás. Eu fui a primeira e única jornalista a quem foi permitido entrar no mundo de Bergman, na sua capa de solidão em Fårö.

Fårö é uma pequena ilha no Mar Báltico, com apenas 500 moradores durante o ano. Não tem escola, nem correios, nenhum médico, mas tem um supermercado e uma igreja. Este é o lugar onde Ingmar Bergman decidiu construir sua casa em estilo escandinavo, concebida por um arquiteto em 1967. Com os interiores com materiais naturais – um monte de madeira, pele de carneiro e cores quentes –, a casa fica bem perto da costa. Cheguei lá em maio de 2003 e permaneci por semanas. Conheci um diretor idoso, que já estava sentido falta de sua vocação e que desejava falar. E como nós falamos! Passamos algumas horas, todas as tardes, filmando as entrevistas, mas as nossas conversas continuavam noite adentro.

Eu tenho sido frequentemente indagada como foi dirigir o diretor mais importante do mundo. Era fácil. Ou ele dizia sim ou ele dizia não. Ele disse sim quanto a responder a qualquer pergunta. Ele disse não quanto a andar de bicicleta ou a nadar em frente da câmera. Eu respeitei isso.

Quando eu terminei de filmar, voltei a Estocolmo, enquanto Ingmar permaneceu na sua amada Fårö, para nunca mais deixar a ilha. Mas ele ainda precisava falar e ouvir as fofocas da capital. Tornei-me um de seus amigos de telefone, ele me ligava várias vezes por semana, e nunca foram conversas curtas. O telefone era o seu contato com o mundo, e conversávamos por uma ou duas horas sobre tudo sob o sol: livros que havíamos lido, filmes que tínhamos visto, a mudança das estações e fofocas sobre conhecidos em comum. Ele estava sempre cheio de ideias e bons conselhos – e conforto nos dias que eu estava triste.

A ilha de Bergman foi originalmente uma série com três episódios de uma hora para a SVT. Essa foi a ideia de Ingmar. Ele sabia que suas produções teatrais receberiam muito menos atenção do que seus filmes se eu fizesse só um documentário, e ele considerava seu trabalho teatral mais importante. As três partes foram intituladas "Bergman e o cinema", "Bergman e o teatro" e "Bergman e a Ilha de Fårö".

Quando a série foi para os distribuidores internacionais, o que aconteceu foi que vários festivais de cinema e distribuidores de televisão escolheram só exibir os



segmentos de cinema e de Fårö. Depois disso, a decisão de remontar as três partes em um filme foi fácil, feito por mim e Ingmar juntos. O resultado foi este longametragem A ilha de Bergman.

O verão de 2006 foi o último bom verão de Ingmar. Eu vim para Fårö para participar da Semana Anual de Bergman de palestras e filmes. Mais uma vez eu me mudei para a casa de hóspedes de Ingmar. Não muito tempo depois que eu cheguei, a governanta de Ingmar ficou doente e eu assumi suas tarefas. Ingmar estava satisfeito, e eu fiquei por três semanas. Durante esse tempo, vimos o corte de A ilha de Bergman juntos – e Ingmar estava muito feliz com os resultados.

Hoje Ingmar repousa em seu túmulo na igreja de Fårö. Naquele verão de 2006, olhamos juntos para aquele terreno. Ele tinha escolhido o canto mais afastado do cemitério, tão longe quanto possível da estrada. Ele pensava que seria feliz ali. Ele prometeu voltar para me assombrar. Ele não fez isso. Sinto falta de sua companhia. Estou feliz por ao menos ter seus filmes.

Estocolmo, março de 2009

Texto publicado no encarte da edição especial em DVD do filme A ilha de Bergman, lançado pela Criterion Collection



The Rite (Riten) © 1969 AB Svensk Filmindustri Erik Hell em O rito



A OBRA



Janelas na alma

David Thompson

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Poucos diretores de cinema receberam tantos centímetros das colunas da imprensa qualificada quanto Ingmar Bergman quando de sua morte em 30 de julho, apenas poucas semanas após o seu 89º aniversário. Contrastando, a cobertura de notícias de televisão (clipes de uma frouxa paródia de French and Saunders [sitcom da TV britânica], um sarcástico Jeremy Paxman [jornalista inglês] troçando da falta de um sucesso de bilheteria sueco) parecia como os protestos desesperados de um lado perdedor. Bergman e a alta cultura ganharam o dia com dignidade. Ele foi homenageado como um mestre do meio e elogiado por sua análise intransigente da condição humana.

Ninguém questionaria que Bergman foi um verdadeiro autor de cinema, escrevendo seus próprios filmes e dirigindo-os exatamente como desejava, mantendo-se bem além das vaidades e obsessões comerciais da indústria. Quando era criança, ele não apenas se debruçou em um projetor silencioso que chamou de sua "lanterna mágica", mas também encenou com um teatro de marionetes, uma preocupação muito bem evocada em seu épico semiautobiográfico Fanny e Alexander (1982). Cerca de 50 filmes é uma produção enorme para os padrões de qualquer cineasta (pelo menos desde o colapso do sistema de estúdios de Hollywood), mas Bergman também dirigiu mais de duas vezes esse número de produções teatrais. Mais tarde na vida, ele se referia ao teatro como "uma companheira leal" e ao cinema como "uma amante cara". E tal produtividade teve seus efeitos sobre suas esposas e amantes reais, sem mencionar em seus muitos filhos.

Começando com Crise (1946), os primeiros filmes de Bergman tendiam a ser histórias sombrias sobre almas perturbadas, mas o reconhecimento internacional veio com o trio Juventude (1951), Monika e o desejo (1953) e Sorrisos de uma noite de amor (1955). O verão sueco é curto e intenso, e Bergman respondeu a este fenômeno destacando como o calor e a luz trazem abandono sexual e amor fervoroso, apenas para que a escuridão e o frio do inverno mergulhem seus protagonistas de volta à introspecção e desilusão. A própria falta de vergonha do diretor neste terreno era extremamente atraente para um público emergente da austeridade material e moral do pós-guerra, e esses filmes prepararam o caminho para os mais duros, os mais desafiadores trabalhos que se seguiram. Morangos silvestres (1957), com seus sonhos em autoexame, e O sétimo selo (1957), que traçou paralelos entre uma paisagem dominada pela praga medieval e um mundo contemporâneo sob ameaça nuclear, foram ambos oportunos e atemporais em força e preocupações.

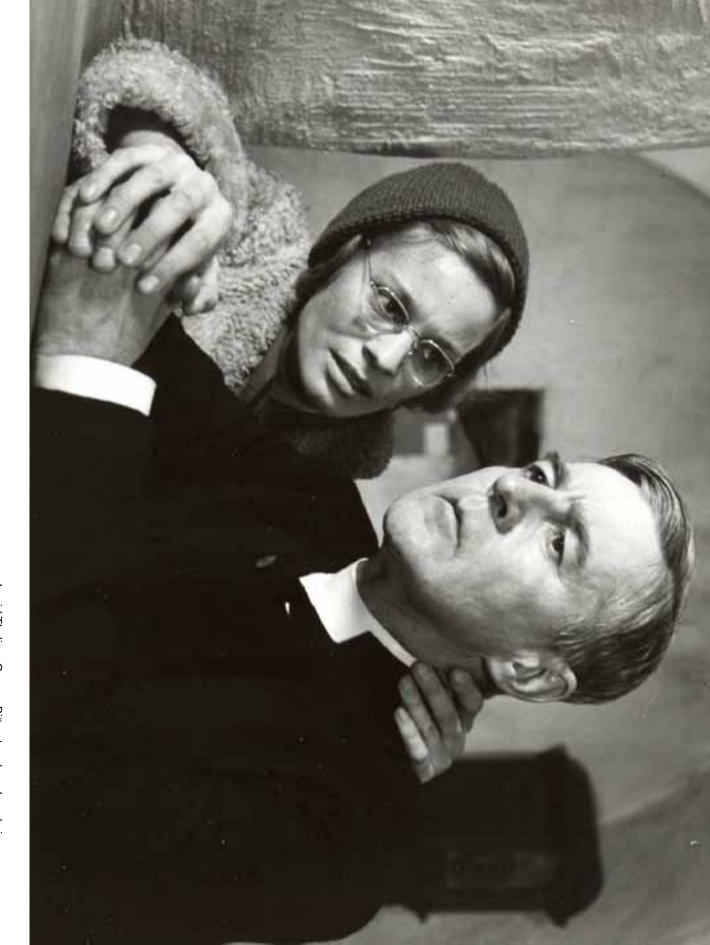
Com suas credenciais artísticas protegidas e sua experiência teatral dando-lhe tanto fluência dramática quanto uma trupe de atores extraordinários, Bergman era livre para expandir seu uso da câmera. Mas, em vez de exigir orçamentos maiores, ele e o cinegrafista Sven Nykvist preferiram mergulhar ainda mais em retratar o mundo interior. Em sua trilogia da angústia humana - que poderia ser cruelmente definida como doença mental (Através de um espelho, 1961), perda de fé (Luz de inverno, 1963) e tormentos sexuais (O silêncio, 1963) –, ele acentuou o uso do close-up; para Bergman, o rosto humano era a maior paisagem disponível para um cineasta. Com *Persona* (1966), ele se arriscou, o próprio filme queimando quando as palavras



não eram mais suficientes. Mas, após o assombroso uso de cor em Gritos e sussurros (1972), Bergman relaxa seu estilo nas imagens aparentemente simples da série de televisão Cenas de de um casamento (1972), em que a atuação (Erland Josephson e Liv Ullmann) era tudo. Seu objetivo de atingir um público maior através da televisão obteve um grande sucesso na Escandinávia, onde as transmissões supostamente elevaram a taxa de divórcio.

Bergman anunciou uma aposentadoria prematura após Fanny e Alexander e passou a se desculpar por seus esforços finais com as peças para televisão. Mas até mesmo o seu canto do cisne, Saraband (2003), surpreendeu, não só na sutil utilização de vídeo de alta definição, mas na raiva pura e na honestidade do roteiro. Em seus últimos anos, isolado em sua ilha, suas pernas e sua visão falhando, ele sentava-se para ouvir música clássica, para ele a maior e a mais misteriosa das formas de arte e o único sinal aceitável de uma presença divina. Quão apropriado que um de seus maiores filmes tenha sido A flauta mágica (1975), de Mozart, uma ópera que combina espanto infantil, incertezas de adultos e música sublime.

Texto publicado em outubro de 2007 na revista Sight and Sound





Olhem para ela: a primavera chegou (notas sobre Monika e o desejo, de Ingmar Bergman)

Lucia Castello Branco



O olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o centraliza, que não o suspende nem o detém mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, do olhar. Temos aqui uma expressão imediata dessa inversão que é a essência da solidão.

Maurice Blanchot

Ela se chama Monika. Disso sabemos e pouco mais. Disso sabemos, antes mesmo que o filme se inicie e que sejamos, já de início, arrebatados pela paisagem aquática que ali se descortina. Águas paradas. Navios solitários. Cais desérticos. Ao longe, a cidade. O que nos aguarda nesse filme que tem nome de mulher?

Dele sabemos que tem algum fogo. Mas que é preciso tentar algumas vezes para que a chama se acenda e se mantenha acesa, a ponto de acender o cigarro que ela lhe estende, enquanto lhe faz o convite: "- Vamo-nos embora e não voltamos! Vamos ver o mundo...".

Que mundo é esse que o jovem rapaz é convidado a ver? "O raio do rapaz está sempre a escapulir-se" - diz um dos senhores, seu colega de trabalho. "Acho que afinal a primavera está aí" - já havia dito o outro, da mesa ao lado, no bar em que Monika e o rapaz haviam se encontrado. Trata-se de uma alusão irônica à breve conversação que se travara entre os dois, quando ambos se põem a fumar: "A primavera chegou" – diz ela. "Já reparaste?" "Já" – ele responde.

Estamos nos primeiros minutos de Monika e o desejo, de Ingmar Bergman. Pouco sabemos dessa moça irrequieta que nos rouba o olhar. Mas dele sabemos já quase tudo – o rapaz, este que está sempre a escapulir-se, já não escapole ao amor: o rapaz está apaixonado.

Mais tarde, um pouco mais tarde, viremos a saber um pouco da estória desses dois: que ela tem irmãos menores, e mãe, e um pai bêbado; que ele vive só com o pai doente e que seu pai tem um barco.

Dali partem os dois para ver o mundo. Ela, sempre irrequieta. Ele, o que está sempre a escapulir-se, escapulido de amor. Assim vão-se embora os dois, à deriva: um barco cheirando a lodo, poucas provisões de viagem, águas mansas, vastas paisagens.

Longos planos-sequência nos mostram que os dias passam e que as águas permanecem calmas. Breves momentos de intimidade dos corpos. Mas há os olhares: o dele, sempre dirigido a ela. O dela, sempre dirigido aonde? Uns pássaros, um fundo de rio, gotas de chuva sobre as águas mansas. Até que pousemos nossos olhos nesses olhos de Monika, que miram, pela primeira vez, a objetiva. Deles, Ingmar Bergman teria dito: "Pela primeira vez na história do cinema se estabelece um contato despudorado e direto com o espectador". Ao que Godard, mais tarde, acrescentaria: "É o plano mais triste da história do cinema".

Acontece que esses olhos que miram a objetiva não nos olham. E aí, nesses 24 segundos de nenhum olhar, somos atingidos, como o jovem rapaz, mais que pela tristeza, pelo desamparo do amor sem reciprocidade que o casal encerra: um homem, uma mulher.

"Olhem para ela" - parece querer dizer Lacan, diante da representação de Santa Teresa de Ávila, na famosa escultura de Bernini. "Basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. E do que é que ela goza?"

Na representação de Bernini, Santa Teresa tem os olhos semifechados. Nos 24 segundos do plano que mostra o rosto de Monika a mirar a objetiva, a mulher permanece com os olhos bem abertos. No entanto, as duas, os dois olhares, apontam para um outro lugar. Não exatamente o do amante, o do parceiro sexual, como observa Agamben, ao referir-se à banalização desse procedimento mais tarde apropriado pela pornografia: "As pornostars, no próprio ato de desempenharem as suas carícias mais íntimas, olham agora decididamente a objetiva, mostrando interessar-se mais no espectador que nos seus partners".

Acontece que, nesse filme de Bergman, também nós, espectadores, não somos alvo desse olhar. Os olhos de Monika, assim como os de Santa Teresa de Bernini, parecem olhar para um outro ponto, enquanto miram a objetiva. E talvez nisso, nesse irremediável desencontro, resida a sua (a nossa) tristeza.

Em "Deus e o gozo d'A Mulher", ao buscar desenvolver dois de seus mais famosos aforismos - "Não há relação sexual" e "Não há A Mulher" -, Jacques Lacan procurará demonstrar que entre o homem e a mulher não há uma proporção (uma relação, no sentido matemático do termo), o que fará do encontro amoroso entre os sexos um irremediável desencontro. Mais que isso, Lacan busca demonstrar nesse seminário que, arrebatadas por um gozo outro, um gozo suplementar, as mulheres não só não correspondem, ponto por ponto, aos homens, como "são elas que possuem os homens".

Já no Seminário 8, ao retomar o mito grego de Poros e Penia, Lacan havia introduzido o paradoxo fundamental do encontro amoroso entre os sexos, trazido pelo relato de Diotima, no Banquete de Platão:

> "Poros, o autor cuja tradução tenho à minha frente, simplesmente por estar diante do texto, o traduz, não sem pertinência, por Expediente. Se isso significa Recurso, certamente é uma tradução válida. Astúcia também, já que Poros é filho de Metis, que é mais a invenção que a sabedoria. Diante dele, temos a personagem feminina que vai ser a mãe do amor, Penia, a saber, Pobreza, ou mesmo Miséria. Ela é caracterizada no texto como aporia, a saber, sem recursos. É isso o que ela sabe sobre si mesma: recursos, não os tem. O termo aporia, vocês o reconhecem, é aquele que nos serve com referência ao processo filosófico. É um impasse, aquilo frente a que entregamos os pontos, ficamos sem recursos. Eis, portanto, a Aporia fêmea diante do Poros, o Expediente, o que parece bastante esclarecedor.

> O que é muito bonito nesse mito é a maneira pela qual a Aporia engendra Amor com Poros. No momento em que isso se deu, era Aporia quem velava, quem tinha os olhos bem abertos. Contam-nos que ela viera para os festejos

do nascimento de Afrodite, e como qualquer Aporia que se preze, nessa época hierárquica, permaneceu nos degraus, próximo da porta. Por ser Aporia, isto é, por nada ter a oferecer, não entrou na sala do festim. Mas a felicidade das festas é que justamente acontecem coisas ali que invertem a ordem comum. Poros adormece. Adormece porque estava embriagado, e é isso o que permite a Aporia fazer-se emprenhar por ele, e ter esse filhote que se chama o Amor e cuja data da concepção vai coincidir, portanto, com o nascimento de Afrodite. É por isso mesmo, nos explicam, que o amor terá sempre alguma relação obscura com o belo, aquilo que vai se tratar, com efeito, no desenvolvimento de Diotima. Isso está ligado ao fato de que Afrodite é uma deusa bela.

Aí estão as coisas ditas claramente: é o masculino que é desejável, é o feminino que é ativo. Pelo menos, é assim que as coisas se passasm no momento do nascimento do Amor."

Olhem para ela: a primavera chegou (notas sobre Monika e o desejo, de Ingmar Bergman) Lucia Castello Branco

No filme de Ingmar Bergman, não são poucos os momentos em que Monika se queixa de nada possuir. Como Penia, Monika encarna a pobreza, a penúria. Mas é ela também quem faz o amor, fazendo valer a máxima lacaniana extraída do discurso de Diotima: "Amar é dar o que não se tem".

E o que não se tem, nesse filme de Bergman? Mais que a riqueza, o conforto, a comida - tudo isso tão bem condensado na cena em que Monika rouba um assado da ceia de uma família burguesa -, o que não temos, nesse filme, são os momentos de sexo do casal. Deliberadamente tomadas como citações cinematográficas - como a cena do beijo entre Monika e o rapaz, que reproduz a cena do filme Song of Love, visto pelo casal no início do namoro (situação que, aliás, já demarca o desencontro entre os dois: enquanto ela chora, ele boceja) -, as cenas de sexo se reduzem ao beijo ou aos corpos e rostos solitários, em primeiro plano. E são, recorrentemente, atravessadas pela paisagem: águas calmas, navios abandonados, um pálido sol sobre as águas, gotas de chuva, nuvens. E mesmo a cena do banho de Monika, na piscina das águas cercadas por rochedos, é tomada em sua dimensão de paisagem.

Em Onde vais, drama-poesia?, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, no trecho intitulado "A boa nova anunciada à natureza", nos oferece elementos para pensarmos a paisagem como uma das expressões do corpo e do sexo, ou, como ela prefere, como uma das expressões do *corp'a'screver* e do *sexo de ler*. Diz Llansol:

> "'A boa nova anunciada à natureza' é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirigese à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irredutíveis, mas também porque é no seu todo que está ameaçada. Deixou de se formar a partir da Beleza.

> A ideia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para a nossa continuação aqui, ou noutro lugar.

> No momento de posse, no poema de 11 de junho (poema que nunca foi encontrado), tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem.

A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher."

Ao admitirmos, com Llansol, que a paisagem constitui um outro sexo – o terceiro sexo - tão complexo quanto o do homem e o da mulher, podemos, então, retomar um dos primeiros pronunciamentos de Monika, aliando-o às imagens que abrem o filme e que o atravessam: "A primavera chegou".

E, no final do filme, quando o rapaz é abandonado com sua filha nos braços e se põe a recordar Monika - Monika e a paisagem do amor -, podemos, então, concluir: sim, a primavera chegou para esse moço de poucas paisagens.

Por fim, talvez possamos dizer, com Bergman e Lacan, não apenas que são elas, as mulheres, que possuem os homens, mas que são elas, as que não têm nada a dar, que fazer o amor. E como "fazer o amor, como o nome o indica, é poesia", talvez seja mesmo nesse ponto de p da poesia 1 – a paisagem – que o filme, o amor e a mulher se encontrem em Monika e o desejo.

Por isso, talvez, esses 24 segundos de um olhar que não nos vê não mereçam ser vistos apenas como tristes. Mais que tristes, menos que "testemunhas do desprezo por si mesma", como interpreta Godard, esses olhos de Monika - a solitária descortinam a "impossibilidade de não ver": 2 águas paradas, cais desérticos, navios. Nuas paisagens. E o amor, como o encontro impossível dos absolutamente sós.

Texto publicado originalmente em 2007 na revista Devires - Publicação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Antropologia da FAFICH-UFMG – V. 4, n. 2.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "Le visage". In: AGAMBEN, Giorgio. Moyens sans fins. Notes sur la politique. Paris: Payot & Rivages, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ANDRADE, Janete de. Étimo dos nomes próprios. São Paulo: Editora Thiré, 1994.

GODARD, J.-L. Jean-Luc Godard para Jean-Luc Godard. v. 1. 1950-1984. Ed. Par Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988.

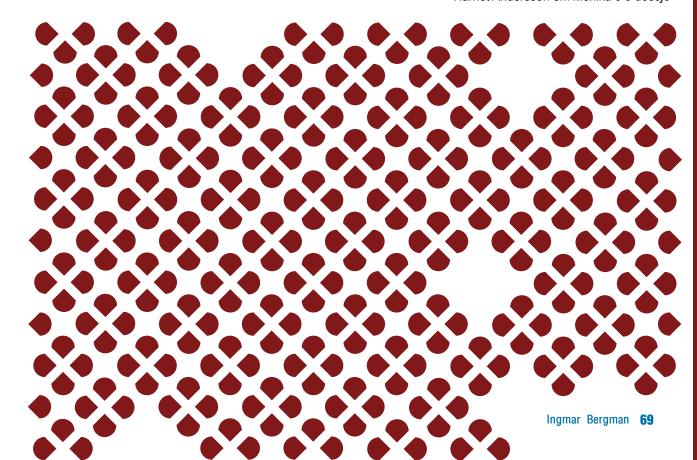
LACAN, Jacques. "Deus e o gozo d'A Mulher". In: LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 20. Mais, ainda. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 8. A transferência. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LLANSOL, Maria Gabriela. Onde vais, drama-poesia? Lisboa: Relógio D'Água, 2000.



Harriet Andersson em Monika e o desejo



^{1.} A esse respeito ver BRANCO, Lucia Castello. "Palavra em ponto de p". In BRANCO, Lucia Castello. Os absolutamente sós: Llansol, a letra, Lacan. Belo Horizonte: Autêntica/FALE-UFMG, 2000. pp. 19-33.

^{2.} A esse respeito ver BLANCHOT, Maurice. "A imagem". In: BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 23.



Uma imagem partida Ingmar Bergman: a arte e o artista

Fábio Andrade



Poucos cineastas encarnam tão bem o rótulo de "cinema de arte" quanto Ingmar Bergman. Ao menos para nós, aqui no Brasil. Os rostos de suas atrizes estampam bibelôs e fachadas de salas de cinema, as imagens icônicas de O sétimo selo ganharam tamanha penetração no imaginário popular que se tornaram mais conhecidas do que o próprio filme, e sua morte ressoou de tal maneira que adiou o luto pelo falecimento concomitante de Michelangelo Antonioni, diretor sem dúvida mais decisivo para o cinema contemporâneo.

Toda essa compreensão vem muito por o cinema de Bergman ter, logo à superfície, todos os traços necessários para cumprir, uma rotina instaurada pela camera-stylo (câmera-caneta) de Astruc, em 1948 - dois anos após Bergman lançar seu primeiro longa-metragem como diretor -, e posteriormente sacramentada na política dos autores dos Cahiers du Cinéma, talvez ainda hoje a teoria mais influente na crítica de cinema. Não à toa, os filmes de Bergman apareceram com frequência nas listas de melhores do ano das Cahiers, de 1955, ano de lançamento na França de Sorrisos de uma noite de amor, a 2003, com Saraband, chegando a emplacar três títulos entre os dez favoritos de 1958. É ali, em meados dos anos 1950, que seus filmes começam a ter traços muito evidentes de um estilo, palavra de ouro para o cinema de autor, ao menos como o termo é hoje mais amplamente compreendido (já bastante distante de sua política original): os incontornáveis close ups; a junção de plano e contraplano pela multiplicação de espelhos em cena; o olhar irredutível das personagens para o coração da câmera; a manipulação expressiva da luz, muitas vezes dentro do mesmo plano - trabalho costumeiramente associado ao fotógrafo Sven Nykvist, mas que antecede a parceria, aparecendo de forma rudimentar em um filme como Música na noite e alcançando esplendor logo em Monika e o desejo. Além dos recursos de expressão, há também um estado de espírito que perdura mesmo em filmes absolutamente díspares, fadado a enxergar tragédias incontáveis até quando se vai ao circo. Tudo isso parece desembocar em uma frase de Hamish Ford do perfil do diretor na revista online Senses of Cinema: nenhum outro diretor foi capaz de transmitir com igual clareza uma voz tão pessoal e autoral por meio da produção industrial em massa do cinema.

"Cinema de arte" é, naturalmente, uma especulação que termina em redundância. O termo "arte" parece aí não mais que um enclave que se passa como mau sinônimo para a compreensão corrente de "autor". Não à toa, essa compreensão está bastante distante da seminal acepção de "artista" no princípio da filosofia: alguém que domina a techné - não exatamente a técnica, mas a ourivessaria da obra de arte - e consegue moldá-la à expressão mais próxima possível de uma ideia. Ao autor, por outro lado, caberia mais a definição de Gilles Deleuze acerca de estilo: é a diferença subordinada ao idêntico. A arte, porém, é o ofício do artista; o autor tem como trabalho a afirmação de autoria. Por isso, para se falar em "a arte e o artista", como ambiciona esse texto, talvez seja necessário retroceder consideravelmente, indo aos filmes da bem menos comentada fase "pré-autoral" de Bergman. Filmes que podem ser vistos, em retrospecto, como embrionários costumam ser reveladores de uma certa genealogia do autor; mas mais do que isso, se vamos aos primeiros Bergman, encontramos ali um rastro de uma certa graça posteriormente desaparecida - uma



leveza de aprendiz, talvez -, que não ambiciona muito mais do que fazer filmes parecidos com os que se está acostumado a assistir e, talvez com sorte, conseguir expressar algo de si no processo. Os primeiros filmes de Bergman têm uma brutalidade que por vezes faz lembrar As damas do Bosque de Bolonha, grande obra de Robert Bresson feita antes de ele descobrir os caminhos para seu gênio; ou mesmo Desencanto, obra-prima que David Lean realizou antes de estar decidido a fazer obras-primas. De certa forma, são filmes à Hollywood lidando com a inescapável deficiência de não poderem ser filmes de Hollywood - conclusão que não deixa de ser surpreendente para um diretor do vulto histórico que Bergman ainda carrega.

As delícias do quase anonimato

É difícil determinar exatamente o momento-chave na obra de Ingmar Bergman em que o artesão dedicado se transforma em nome de valor. Por vezes, toma-se como referência inicial Prisão, de 1949, por ser o primeiro roteiro já originalmente concebido para cinema, escrito e filmado por ele. Até porque é um dos filmes mais fortemente interessados na metalinguagem, um dado que deflagra para o centro da obra um pensamento sobre sua própria realização (o artista como teórico de sua própria obra), símbolo máximo de uma "tomada de consciência" do autor. A metalinguagem, porém, já estava presente na obra de Bergman ao menos desde Um barco para a Índia, seu terceiro longa.

Nesses dois filmes, há trechos específicos bastante ilustrativos da mudança de estatuto pela qual a obra de Bergman mais tarde passaria. Em *Um barco para a Índia*, há uma cena marcante de uma briga em um teatro de variedades. Antes de a briga começar, Bergman mostra o palco, mas em seguida faz um travelling lateral que nos leva diretamente à coxia, onde os artistas esperam até que chegue seu momento de trabalho. Já neste terceiro filme, o diretor parece interessado em incluir um fora de campo à obra de arte, que tem no desvelamento do seu processo o devassamento da intimidade de sua preparação, um dado determinante. O sentido dessa cena se completará dois anos depois, em Prisão. Desta vez, o tema não é mais o teatro de variedades, mas o próprio cinema: uma equipe é mostrada na criação de uma cena de um filme. A câmera e o diretor aparecem em primeiro plano; ao fundo, os atores estão sobre um pedaço de barco cenográfico, contracenando com uma luz que atravessa uma tigela d'água, à sua frente, refletindo em seus rostos, e uma back projection do mar, às suas costas. Os truques que compõem a cena são revelados de partida. Mas Bergman faz, aqui, um movimento muito significativo que joga uma luz particular na compreensão de sua arte: ele move a câmera ostensivamente para a frente, lentamente excluindo a equipe e seu aparato, até fechar apenas no rosto dos atores, incluindo os rastros dos truques expostos, mas deixando claro que a revelação dos truques funciona a favor da cena, ajudando a construí-la. No fim das contas, o que importa a Bergman ainda em *Prisão* é o que importaria a qualquer filme da Hollywood clássica - os atores dentro de um espaço que carregue uma impressão de realidade - mas, para chegar a essa impressão, é antes necessário afirmar sua falsidade, sua construção, para enfim obter a irmandade necessária do espectador.

Prisão é, portanto, mais um aprofundamento de algumas questões vistas já na mise en scène de Crise, interessante filme de estreia do diretor, do que a consagração de uma diferença subordinada ao idêntico. Diferentemente, uma crise um tanto mais profunda, e ainda conectada ao sentimento dessa "primeira fase", parece se dar entre dois filmes igualmente decisivos, realizados em sequência: Monika e o desejo e Noites de circo, ambos de 1953. Pois se em Monika e o desejo o primeiro cinema de Bergman parece chegar à perfeição, moldando com maestria o tempo (a antológica cena do barco rumo ao fundo da tela, ganhando uma duração naquele momento rara na obra de Bergman) e a articulação entre as cenas (as belíssimas fusões, capazes de levar um casal apaixonado às nuvens), ampliando o repertório de recursos que trazem à cena o sentimento das personagens, em Noites de circo temos, talvez pela primeira vez em sua obra, um divórcio mais marcado entre a câmera e a cena, entre o olhar do diretor e o que está diante dele. Saímos da Hollywood clássica e antecipamos *Lola Montès*, Os sapatinhos vermelhos, Paisagem na neblina ou mesmo o recentíssimo Pina - filmes em que o tableau deixa de determinar a câmera e passa a ser deformado em função dela, interagindo com sua opacidade. Isso se dá de maneira mais expressiva, inclusive, em cena que remete diretamente à destacada cena de *Um barco para a Índia*: no teatro, mais uma vez, Bergman faz a migração do palco para a coxia. Mas a cena não tem outra plateia que não a amante do dono do circo, escondida entre as cortinas, e a câmera ficará do lado de dentro do palco, fechada junto a ela. Ali nasce uma paixão de final trágico, como se a cena, qualquer cena, fosse dotada de um encanto do qual devêssemos sempre desconfiar - diferente, por exemplo, da cena final de Juventude, também uma cena de backstage, em que o pré-palco é espaço de confissão.

Uma imagem partida – Ingmar Bergman: a arte e o artista Fábio Andrade

A partir de Noites de circo - e mesmo que exceções venham a reaparecer em filmes posteriores, não é possível "des-quebrar" um espelho: todo remendo será aparente - a cena não mais se desdobra para dentro, se reafirmando no jogo de camadas, mas sim para fora. Por outro lado, esse para fora não reafirma o dentro: a cena deixa de ser motivo de crença e se torna fonte de desconfiança. Em plena sintonia com os cinemas modernos, acreditar na cena passa a ser índice de fraqueza. Daí as personagens olharem quase diretamente para a câmera, antecipando já aqui o leitmotif que tomará conta de Persona e de Através de um espelho, e serem organizadas em uma mise en scène que se faz ostensivamente para a câmera, mesmo quando aquela ação não encontra correspondentes possíveis no mundo natural. A câmera se torna centro, em vez de ser parte integrante de um sistema.

Essa talvez seja a maior diferença entre o Bergman "artista" – na compreensão platônica do termo aqui usada - e o bem mais conhecido Bergman "autor". É a passagem de uma compreensão de arte que abandona o trabalho em cima da matéria e o do domínio da linguagem como expressão de uma ideia, e vai buscar um franco impressionismo que imprime, em letras garrafais, a subjetividade do autor em cada minúcia da cena. A imagem deixa de ser meio e se torna fim: quando, ao final de Noites de circo, o dono do circo tenta cometer suicídio, ele atira em sua própria imagem refletida em um espelho. É um gesto de sentido eloquente, mas ao mesmo tempo seguro: tomar a imagem como fim é uma forma de suicídio sem morte.

O cinema posterior de Bergman perde, de alguma maneira, o risco de morte - ou ao menos o transfere ao espectador. Ganha, com isso, outras coisas, essas já bem mais conhecidas e onipresentes na fortuna crítica: uma capacidade rara de dobrar e desdobrar o tempo; uma franca disposição de se embrenhar nas dobras da diegese; uma coragem de isolar um rosto na infinitude do quadro negro e saber que o cinema nunca precisou de mais do que isso para ser plenamente fascinante. Ainda assim, é ali nessa primeira fase, no tateamento e posterior domínio da techné, que parece resistir um Bergman ainda misterioso e estimulante, vivo um tanto além dos atalhos que a crítica e a cinefilia, mas também a sua absorção pela sociedade, acabam por

colocar entre o espectador e os filmes – quando a passagem do tempo não fez, sozinha, parte do trabalho. Ali, entre *Crise* e *Monika* e o desejo, sobrevive um artista de força incólume ao senso comum, justamente por ainda não se perceber plenamente como tal, ainda não seduzido pela sina de Narciso de ver a obra de arte como um amontoado de (por vezes, belíssimos) espelhos.



Ernst Eklund e Dagny Lind em Crise



Sorrisos de uma noite de amor

Pauline Kael

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



No final de 1955, Ingmar Bergman fez uma obra quase perfeita - a primorosa comédia carnal Sorrisos de uma noite de amor. Era a destilação dos elementos que ele vinha trabalhando por vários anos: em 1952 com Quando as mulheres esperam, em 1954 com Uma lição de amor, e no início de 1955 com Sonhos de mulheres; essas comédias episódicas de infidelidade eram como primeiras tentativas ou esboços. Todas eram ambientadas no presente, e os temas eram claramente expostos; os diálogos, muitas vezes desajeitados, eram repletos de epigramas, e as ideias, assim como os cenários, eram quase sempre sentimentais e depressivamente classe média. Estruturalmente, eram esquemáticas e cheias de flashbacks. Havia alguns momentos encantadores, como se Bergman já estivesse olhando à frente, na direção da elegância visual de Sorrisos de uma noite de amor, mas as tramas ainda eram confusas. Sorrisos de uma noite de amor foi feito depois que Bergman havia dirigido a produção teatral A viúva alegre, que resultou em uma ambientação de época da virada de século do filme. Talvez tenha sido esse distanciamento que tornou possível para Bergman criar uma obra de arte a partir daquilo que, anteriormente, eram apenas meras ideias inteligentes. Ele não só amarrou os temas na intricada estrutura da trama da ciranda de amor, mas ao utilizar o exuberante cenário de época, criou uma atmosfera de saturação dos temas. O filme é banhado em beleza, e afastado das banais minissaias, ruas e lojas modernas, e do tempo, e isso nos aproxima.

Bergman encontrou grande estilo dentro de um conjunto de convenções de pantomima de boudoir: em Sorrisos de uma noite de amor, as pantomimas de boudoir viram poesia lírica. As perseguições sexuais e as danças são românticas, nostálgicas; as tímidas maquinações femininas são finas tramas de intriga. O filme se torna uma elegia ao amor transitório: uma rajada de vento e a visão pode se distanciar.

Nele há quatro das mais talentosas e belas mulheres a aparecerem num só filme: como a grande atriz, Eva Dahlbeck, que aparece no palco, oferecendo uma festa, e num momento inspirado e suspenso cantando "Freut euch des Lebens"; a impudente empregada amorosa, Harriet Andersson - loura, mas opulenta e sensual como em seus outros grandes papéis; Margit Carlqvist, como a orgulhosa e infeliz condessa; e Ulla Jacobsson, como a virgem ansiosa.

Até os epigramas de Bergman foram melhorados quando inseridos nas aspas de uma obra de época estilizada. (Embora eu deva admitir que não encontro justificativa para momentos tão brilhantes, como a pergunta colocada pelo homem: "Como pode uma mulher amar um homem?", e a resposta dela: "A visão de uma mulher é raramente baseada na estética. Sempre se pode apagar a luz". Eu pensaria que seria impossível arrancar um riso dessa fala, a não ser que se tentasse num asilo para idosos, mas Bergman é um homem do teatro – o público vem abaixo.) As cenas sensuais de Bergman são muito mais charmosas, e inesperadas para a ambientação de época: quando deliberadamente irreais elas possuem graça e inteligência. Como é diferente assistir ao mesmo ator e à mesma atriz fazendo amor no elevador parado de Quando as mulheres esperam e depois no pavilhão dourado de Sorrisos de uma noite de amor. Tudo é sutilmente melhor sob a luz delicada e atmosfera perfumada.



Nas comédias modernas de Bergman, casamentos são contratos que unem os sexos em tédio banal para sempre. A força feminina está em convencer o homem de que ele é grande o suficiente para agir como um homem no mundo, embora secretamente deva reconhecer sua dependência na mulher. (J. M. Barrie costumava dizer a mesma coisa, de forma complacente e vitoriana, em peças como What Every Woman Knows (1908); e é o mesmo conceito contra o qual Virgina Woolf se rebelou de forma correta, acredito eu - no livro Three Guineas (1938).) O homem desgarrado é apenas uma criança má - ainda que a essência do homem seja se desgarrar. Típica heroína das comédias de Bergman, Eva Dahlbeck é uma mulher como a mãe terra que encontra satisfação em aceitar a infantilidade do sexo masculino. Nas comédias modernas, ela é uma deusa forte com dentes grandes o suficiente para te comer, e mandíbula e pescoço capazes de te engolir; é dito que o próprio Bergman se refere a ela como "a Mulher Batalha".

Mas em Sorrisos de uma noite de amor, embora os papéis dos sexos sejam basicamente os mesmos, as perspectivas são diferentes. Neste ambiente esvaecido, nada dura, não há vencedores no jogo do amor; todas as vitórias, em última instância, são derrotas - apenas o jogo continua. Quando Eva Dahlbeck, a atriz, ganha de volta o seu antigo amante (Gunnar Björnstrand), sua trama funciona - mas na realidade ela não chega a vencer nada. Ela o conquistou porque ele desistiu; ambos sabem que ele foi derrotado. Sorrisos é uma comédia trágica; o homem, que acreditava ser "grande na culpa e na glória", cai - ele é "apenas um caipira." Essa é uma derrota que todos nós podemos dividir - pois já não fomos todos forçados a nos enfrentarmos um pouco menos do que esperávamos? Não há lição, não há moral - os rostos das mulheres não se enrijecem com virtuosa resistência (o ambiente é surreal demais para a resistência ser plausível). A gloriosa Sra. Armfeldt (Naima Wifstrand) nos diz que não pode ensinar nada a sua filha - ou, como ela mesmo coloca: "Não se pode proteger um ser humano de nenhum tipo de sofrimento. É isso que torna a pessoa tremendamente cansada."

Sorrisos de uma noite de amor foi a culminância do estilo "rosa" de Bergman, ao qual ele não retornou. (O sétimo selo [1957], talvez seu maior filme "negro", também era ambientado num período remoto.) O crítico sueco Rune Waldekranz escreveu que Sorrisos de uma noite de amor "veste o figurino do fim do século para obter a ênfase visual das premissas fundamentais da comédia erótica - que no amor a linha entre o sublime e o ridículo é tênue, mas, no entanto, uma que muitas pessoas transitam. Embora sofra com várias situações ingênuas de palhaçada, Sorrisos de uma noite de amor é uma comédia no sentido mais importante da palavra. O tema, arabesco e essencialmente trágico, da insuficiência do homem também ilustra, de forma inteligente, a crença expressada por Hjalmar Soderberg cinquenta anos antes, de que as únicas coisas absolutas na vida são 'o desejo da carne e a incurável solidão da alma".

Texto publicado no livro I Lost It At the Movies (Jonathan Kape, Londres, 1965)





O angustiante silêncio de Deus

Sérgio Rizzo



O cinema nasceu, no fim do século XIX, devotado principalmente ao estudo do corpo humano e do movimento na natureza, como mais um instrumento científico destinado a iluminar a experiência do homem no planeta. A luz que permitia dar conta dessa tarefa - entendida como fenômeno físico e também como metáfora do conhecimento - era a da tecnologia. Não por acaso, o cinema de origem, majoritariamente documental, dedicava olhar ingênuo e deslumbrado ao progresso material: cidades, indústrias, transportes. Tratava do visível, portanto.

O conceito de representação chegou um pouco mais tarde, em paralelo à escalada dos filmes de ficção. Em 1914, o italiano Ricciotto Canudo publicou o ensaio "Manifesto das Sete Artes", em que considerava o cinema "arte de síntese total, prodígio recém-nascido da Máquina e do Sentimento", capaz de proporcionar uma experiência estética que remetia às origens da humanidade, quando as artes representavam "algo que completasse a vida, elevando-a acima da realidade fugaz, afirmando a eternidade das coisas diante das quais os homens experimentavam a emoção".

Assim, o cinema (representação do real) deu início, ainda nas primeiras décadas do século XX, a seu processo de afirmação como uma espécie de religião (outro real). Há quem diga inclusive que as antigas catedrais eram os cinemas da era pré-celuloica (e cabe lembrar que, em nossa época, muitas salas de exibição viraram templos). O star system transformou atores em objetos de devoção, divindades de carne e osso: Jean Harlow era a "vênus platinada"; Marilyn Monroe, a "deusa do sexo"; Gloria Swanson protagonizou Crepúsculo dos deuses. Salas de cinema se assemelhavam a templos; espectadores, a devotos.

Em diversos aspectos, os filmes de ficção passaram a equivaler para as plateias populares, em chave escapista, a uma compensação da (dura) realidade vivida. Por outro lado, trouxeram também a oportunidade de refletir sobre essa mesma realidade, graças a algo de transcendente que só o cinema oferece, em sua conjugação de tela grande e sala escura a serviço da imersão em uma realidade paralela criada graças à... luz. Ou seja: o cinema, agora a serviço também de causas mais humanistas do que tecnicistas, começou a tratar do invisível, ou de aspectos intangíveis da existência.

A obra de Ingmar Bergman não foi a única a se estruturar em torno dessas coordenadas; as do dinamarquês Carl Dreyer, do russo Andrei Tarkovski e do polonês Krzysztof Kieslowski, entre outros realizadores, também o fizeram. Mas, pela quantidade de longas-metragens, pela amplitude de temas, pela abordagem existencialista e pela reverberação no cenário cultural do pós-guerra, a filmografia do cineasta sueco constitui um cânone nesse território, fortemente impactado pelo domínio religioso (ou espiritual, como preferem alguns). Nele, pontifica uma dúvida que talvez nenhum outro diretor tenha examinado com tamanho afinco: o significado do silêncio de Deus e a angústia provocada pela impossibilidade de chegar a uma resposta inequívoca.

Na equação trabalhada por diversos de seus filmes, como Morangos silvestres (1957) e O sétimo selo (1957), um Deus que não se pronuncia quando nos dirigimos a Ele pode não existir; ou pode existir, mas não querer (ou poder) se manifestar de modo inconteste; ou, ainda, pode existir e se comunicar conosco discretamente, no cotidiano, por meio de epifanias que talvez não traduzamos como manifestação de Sua presença. Qualquer que seja a resposta, envolverá também outro tema recorrente na obra de Bergman, a morte e o que eventualmente nos esperaria depois. Ou nada nos espera e a morte representa algo com que não conseguimos lidar plenamente, o Fim, absoluto?

Esses temas encontram diversos desdobramentos, inclusive sociopolíticos, nos filmes da Trilogia do Silêncio, constituída por Através de um espelho (1961), Luz de inverno (1963) e O silêncio (1963). No universo de Bergman, a fé - ou a crença na existência de respostas para as perguntas aqui resumidas, entre tantas outras costuma dividir os personagens sem que o espectador se veja compelido a adotar essa ou aquela visão. Ao contrário: não se trata de uma obra que venda certezas, e sim dúvidas. Não estamos diante de um cinema que se pretenda objetivo, mas investigativo. Seu objeto de estudo é a condição humana - observada "acima da realidade fugaz", nas palavras de Canudo, lá onde os porquês da existência esbarram em questões sobre Deus, fé e morte.



Through a Glass Darkly (Såsom i en spegel) © 1961 AB Svensk Filmindustri Gunnar Björnstrand e Harriet Andersson em *Através de um espelho*



Deus e o diabo na terra dos morangos

José Carlos Avellar



Num palco improvisado sobre uma carroça, dois atores ambulantes cantam para um pequeno público que assiste à representação entre risos e comentários engraçados. Subitamente tudo é interrompido por gritos de dor misturados às fortes vozes de um coro. Os rostos dos atores, até então alegres e descontraídos, mostram agora uma expressão de dor e espanto, enquanto eles olham para uma procissão que se aproxima da carroça. São homens, mulheres e crianças vestidos de negro, com capuzes sobre a cabeça. Eles se martirizam com chicotes, gritam com o rosto voltado para os céus, cantam e se atiram de joelhos ao chão para pedir perdão a Deus. Um monge carrega uma enorme cruz de madeira, outro carrega uma imagem de Cristo na cruz, outros trazem um turíbulo e espalham a fumaça de incenso. Os atores, e também o pequeno público diante da carroça (no meio deles o cavaleiro Antonius Block e seu escudeiro Jöns) permanecem imóveis e sem nada dizer, como que agredidos pelo inesperado aparecimento da procissão.

Algum tempo depois de ter filmado esta cena em O sétimo selo (1957), Ingmar Bergman afirmou que a arte não tem importância. Não tem importância nessa época em que as pessoas vivem agredidas pelo horror e pela violência do cotidiano. Não tem importância porque muitas vezes o artista realmente consciente de seu papel no mundo tem apenas uma atitude digna: permanecer em silêncio. Algum tempo depois de ter filmado o plano dos artistas paralisados e agredidos pelo aparecimento da procissão, Bergman realizou Persona (1966). Em Persona, uma atriz perde a voz durante uma interpretação e se recusa a voltar a falar, para "se manter fiel a si mesma e evitar as brechas por onde a realidade penetra".

Os atores e o pequeno público imóveis e calados, a câmera se aproxima em primeiro plano da figura de um monge na procissão. Olhar severo e a boca contraída num meio termo entre um sorriso de ironia e um quase choro de raiva e sofrimento. Quando começa a falar, ora ele se dirige a um dos personagens em cena, ora para a câmera, mais exatamente, para o espectador. Todos para ele parecem gado a caminho do matadouro. "Sabem que esta pode ser a sua última hora de vida? A morte está ao lado de vocês". A imagem do rosto do monge é por vezes interrompida para vermos os olhares assustados das pessoas que o escutam.

"Vocês sabem, seus tolos e insensatos, que todos iremos morrer hoje, ou amanhã, ou no dia seguinte porque fomos condenados? Ouviram o que eu disse? Ouviram a palavra? Vocês foram todos condenados, condenados!"

Uma breve pausa. O monge olha para o céu e continua, num tom menos irritado e mais sofrido:

"Deus tenha piedade de nós em nossa humilhação. Não volte a sua face para nós com repugnância e desprezo. Seja piedoso conosco, pelo amor de seu filho Jesus Cristo."

> [Algum tempo depois de filmar esta cena, Bergman iria retomar o mesmo ator, Anders Ek, para interpretar o padre de Gritos e sussurros (1972) e voltar a este mesmo discurso – os homens condenados por Deus à morte, depois

de um longo sofrimento – e a uma espécie de antioração, sofrida e irritada contra a falta de sentido da vida, ou em outras palavras: contra a indiferença e o silêncio de Deus.]

No centro de O sétimo selo se encontra uma conversa em torno de Deus, mas não se trata propriamente de uma discussão religiosa. Deus importa aqui a partir da definição do cavaleiro Antonius Block no começo do filme, no primeiro encontro com a Morte: "De nosso medo fizemos uma imagem, e a esta imagem chamamos Deus" - o pai supremo que não cessa de punir seus filhos, de acordo com a ameaça do monge e a observação de Jöns, o escudeiro de Block: "Nossa vida era muito boa, estávamos muito satisfeitos. O Senhor decidiu então nos punir com a peste". Deus como um personagem invisível, sua ausência como uma espécie de comprovação da falta de sentido da vida, "uma irrealidade insensata, que se transforma ao final na realidade sólida e tocável de um cadáver", uma longa dor sem alívio, "pois na escuridão em que estamos não existe ninguém para ouvir nossos gritos e se sensibilizar com nossos sofrimentos".

A cena dos artistas interrompidos pela procissão é quase um modo de reencenar a situação que abre o filme, o encontro do cavaleiro Block com a morte (Quem é você? A morte. Você veio para me levar? Tenho caminhado a seu lado por muito tempo. Está preparado? Meu corpo está tremendo, mas não estou preparado. Não se sinta envergonhado.) para um jogo de xadrez em que a morte (Muito apropriado, não acha?) joga com as pretas. Deus como uma espécie de juiz que impõe em silêncio um jogo de xadrez em que o jogador com as brancas consegue, quando muito, retardar a derrota - de acordo com as regras, quem joga com as peças brancas perde.

"É um danado de um discurso extravagante sobre o dia do juízo final. Este é o alimento do cérebro das gentes modernas? Eles esperam que nós tomemos isto a sério?" - comenta o escudeiro Jöns tão logo o monge termina o sermão ameaçador com um sinal da cruz e solta a voz num novo canto religioso para comandar os outros monges e os peregrinos a seguir a procissão. Jöns comenta para o cavaleiro Block, mas este permanece em silêncio enquanto o escudeiro continua a protestar, a dizer que seu estômago é o seu mundo, sua cabeça a sua eternidade e suas mãos dois magníficos sóis. "Minhas pernas são dois pêndulos do tempo e meus pés sujos dois esplêndidos pontos de partida para minha filosofia".

Esta conversa em que as perguntas e afirmações sinceras de um dos personagens esbarram no silêncio ou indiferença do outro, (que muitas vezes nem mesmo mostra sua face na imagem, o que fala está sozinho) está presente em todos os filmes de Bergman. É uma imagem perseguida a todo instante, como se o diretor tivesse encontrado nela uma correspondente ideal da condição humana. Perguntar, falar, mesmo quando as respostas não são obtidas, mesmo quando se sabe que as respostas não virão, mesmo quando se sabe que perguntar não faz sentido.

Algumas vezes a ideia salta à vista, como na afirmação do velho Isaak Borg de Morangos silvestres ("aos 76 anos estou muito velho para mentir a mim mesmo ou para os outros. Às perguntas, respondo com o silêncio") ou nos longos monólogos entre a enfermeira e a atriz de Persona, ou naqueles outros entre Karin e Maria em Gritos e sussurros, ou entre Ester e o velho do hotel de O silêncio. Algumas vezes esta ideia de um diálogo impossível é o tema central do filme, é o que impulsiona os personagens em geral, como acontece em O silêncio: duas mulheres e uma criança chegam a uma cidade desconhecida onde se fala uma língua incompreensível; ligeiros toques de comunicação se estabelecem, através de uma ou outra palavra (Kasi: mão; Hadjek: alma) e da música de Johann Sebastian Bach. Nesta cidade, enquanto brinca com fantoches, o menino Johan afirma que os bonecos falam uma língua indecifrável porque estão com medo, e Ana diz para o amante que eles se sentem bem porque um não entende o que o outro fala.

O mesmo se encontra aqui em O sétimo selo, e não apenas de modo direto, como no sermão do monge ou no comentário de Jöns. Aqui a ideia de um monólogo respondido com o silêncio comanda todas as ações. O monge, os peregrinos, e todos os outros personagens se dirigem a Deus, que, personagem ausente, fora de quadro, não responde. "Ele não existe", afirma o escudeiro Jöns, espécie de consciência crítica do cavaleiro Antonius Block, "o que existe entre nós é o diabo", e já que é assim, o cavaleiro procura se aproximar da jovem possuída pelo demônio. Retarda um pouco a cerimônia de exorcismo em que ela será queimada viva sob a acusação de ter provocado a peste e pergunta como encontrar o diabo: "Quero perguntar ao diabo sobre Deus. Pelo menos ele, já que ninguém mais sabe, poderá dizer-me alguma coisa".

Visto agora, O sétimo selo não parece ter a segurança de Gritos e sussurros, e talvez nem a secura e a concisão de *O silêncio*; parece um primeiro tratamento de questões discutidas nestes filmes. Mas é possível que apenas o fato de vê-lo agora destaque o que ele tem de esboço para o que continuou a ser discutido adiante e deixe fora de quadro as suas qualidades próprias. O certo é que ele é um filme em que se encontram muitas das ideias desenvolvidas em filmes feitos depois dele. O artista agredido pela realidade (Jof e Mia no palco) o homem à procura do conhecimento "não a fé ou suposições, mas o real conhecimento" (Block na conversa com a morte) e a longa transformação da noite em manhã, "a passagem da escuridão para a luz difusa da hora do lobo" em que pessoas e coisas começam a ser vistas mais claramente (Jöns, Mia e Jof na conversa de noite) são temas ampliados nos filmes seguintes.

A história que serve de apoio para essas conversas em torno da condição dos homens é a de um cavaleiro que volta das cruzadas e encontra seu país devastado pela fome e pela peste. Esta história interessa, de fato, enquanto uma estrutura ligeira e aberta o suficiente para comportar os aparentes desvios e indagações sobre a natureza humana tal como a examinamos agora, e não como um ponto de partida para um retrato que se pretenda historicamente fiel ao que se passou na Idade Média. A peste, as cruzadas e o sofrimento interessam como um quadro alegórico do mundo de hoje, da presença do Diabo, isto é, do horror e da humilhação, como uma expressão do silêncio de Deus.

O que importa, então, nestas repetidas confissões da dor da humilhação feitas por Bergman? De onde surge, afinal, a força e o interesse em torno destes lamentos, desta conversa que se repete de filme para filme? "Filmes são como pessoas. Gostamos, não gostamos, ficamos indiferentes", disse o diretor na apresentação do roteiro de A hora do amor (1971). O que importa, talvez, nesta expressão que se apresenta sempre a mesma, é sua depuração, é que o de sempre parece sempre novo. Mais efetiva se torna a pintura da dor e da humilhação, surge mais forte por trás dela a reafirmação de que o homem determina o seu próprio sentido. A afirmação é feita pela negação. Maior o desespero, maior se torna a intensidade do pequeno instante de satisfação que nada pode quebrar ou impedir. Por mais insensata que seja a existência um só instante em que a vida se libera sem impedimentos é maior que todo o sofrimento.

86 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 87



Deus e o diabo na terra dos morangos José Carlos Avellar

Em Gritos e sussurros o instante é aquele relatado por Agnes em seu diário, uma tarde de verão com as irmãs no jardim ("Queria parar o tempo e pensava: isto, em todo caso, é a felicidade. Não posso desejar nada melhor. Agora, durante alguns minutos, poderei viver a plenitude. E sinto uma grande gratidão pela minha vida, que me dá tanto").

Em O silêncio, o instante é aquele da música de Bach e do prazer da tradução de algumas palavras.

Em O sétimo selo é o encontro do cavaleiro, dos atores Jof e Mia, do pequeno Micael e do escudeiro Jöns com os morangos e o leite fresco.

A vida vale a pena, ainda que reduzida a um breve instante.

Um instante a ser repetido na memória como uma cena de filme que se projeta de novo e de novo.

"Eu me lembrarei para sempre deste momento", diz Antonius Block ao lado dos amigo. "O silêncio, o crepúsculo, os morangos e o leite. A luz do entardecer sobre as faces. Micael dormindo, a música de Jof. Vou guardar as nossas conversas. Vou carregar esta memória em minhas mãos, tão cuidadosamente como um prato cheio até as bordas de leite fresco. Cuidadosamente para não entornar. E este será um signo adequado e suficiente para mim".

Versão estendida de texto publicado em novembro de 1974 por ocasião do lançamento comercial de O sétimo selo no Rio de Janeiro





No limiar da vida: um cineasta e suas atrizes

Vincent Amiel

Traduzido do francês por Tatiana Monassa



Bergman gostava de cenários de clínicas e hospitais, da frieza e da nudez das imagens que ele podia obter; o prólogo de Persona e, mais tarde, Na presença de um palhaço são testemunhas. Os personagens se encontram restritos a um lugar e a uma função dramática precisos, que permitem ao diretor se fixar em variações de papéis mais sutis, em jogos de cena mínimos. É neste princípio que repousa No limiar da vida, princípio ao qual se soma o fato de que as três personagens principais formam em si uma declinação: são mulheres grávidas, em estágios diferentes de sua maternidade e de sua tomada de consciência. Três mulheres, um quarto, a vida como único objeto de conversa e introspecção: não dá pra imaginar algo mais bergmaniano... Mas quando o filme foi lançado, em 1958, não era exatamente com essa veia dramática que o cineasta tinha estabelecido sua notoriedade. Nem *O sétimo* selo, nem Sorrisos de uma noite de amor, nem Morangos silvestres (rodado logo antes e lançado logo depois) são tão despojados, longe disso, eles até abrigam uma fantasia ou um senso de grotesco que tinha habituado os espectadores da época a mais invenção, tanto narrativa quanto espetacular. Talvez seja o que explique porque No limiar da vida, apesar de seu prêmio coletivo de interpretação feminina em Cannes e apesar da excelente recepção crítica da qual se beneficiou, não deixou na memória cinéfila uma marca muito forte. Que tenhamos então o prazer de descobrir, mais de 50 anos depois, um grande Bergman, nas salas e em DVD, como se ele tivesse acabado de ser filmado...

Três mulheres, pois, em um lugar fechado, confrontadas com as vicissitudes de seus corpos, as alegrias e as feridas destes, a morte e o sofrimento; e uma quarta, maternal, atenciosa, repleta de ternura e de serenidade: é o dispositivo que o cineasta retomaria em Gritos e sussurros. Mas, aos jogos da trama do roteiro, que permitem declinar situações, sentimentos e emoções variadas, se soma uma abordagem especificamente visual, na qual a relação câmera/personagem se apresenta como primordial. Desde o início do filme, a decupagem indica insistentemente a que ponto é entre os rostos que as questões da dramaturgia se situam, na articulação proposta entre os olhares: de um indivíduo a outro, de uma vida à outra. E, como sempre em Bergman, esta articulação não somente é problemática como ambígua: é possível uma troca entre duas pessoas que se olham? O olhar é um vínculo ou a marca de uma distância? A decupagem então acumula, em um primeiro momento, cortes muito secos, muito marcados, sobre portas que acabaram de se fechar ou que vão se abrir, assim como sobre olhares trocados – que a montagem individualiza e associa ao mesmo tempo. Uma porta com uma vidraça opaca, que apenas deixa entrever silhuetas e escutar sons surdos, é, em si, a primeira imagem do filme. Este jogo de olhares, em que o corte intervém como uma porta que se abre ou se fecha e o ecrã de uma vidraça oferece sua superfície enganosa tanto aos espectadores quanto aos personagens, se tornaria um dos temas reflexivos de todo o cinema de Bergman. Em uma clínica, novamente, a criança de Persona, acreditando tocar o rosto de sua mãe, encontra sob seus dedos apenas uma imagem. E películas queimam em diversas ocasiões, remetendo estes brilhos de vida à sua verdade de artifícios... Ao longo da obra do cineasta, o outro aparece cada vez mais como uma imagem, como uma representação inatingível; pouco a pouco, as vidraças e as portas vão permanecendo fechadas.

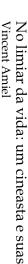


Em *No limiar da vida*, que faz jus ao título nesse aspecto, a dúvida ainda é permitida: as portas ainda se abrem, a troca pode se dar e a câmera tomar seu lugar como uma aproximação possível da alteridade. Sem dúvida, a predominância da figura materna não é gratuita - ou, mais precisamente, do gesto maternal, da relação mãe e filho, antes que um ou outro se comporte como adulto, tenha sentimentos e desejos de adulto. Lugar privilegiado, na obra do cineasta, dessa atitude de proteção, dessa figura multiforme de Pietà, que aqui é conferida, ironicamente, à única mulher que não se preocupa em ter ou não ter filhos: "irmã Brita", a enfermeira, tão majestosa quanto discretamente interpretada por Barbro Hiort af Ornäs. Em nenhum momento ela perde o sorriso de serenidade e o olhar de ternura, e nem a decupagem nem o enquadramento a colocam à distância ou a separam das outras; ao contrário, ela é acolhida pela imagem como uma presença consoladora, ali onde cortes violentos separam as outras protagonistas e homens, mulheres, esposos, irmãs... Nos planos do rosto de Ingrid Thulin, o ombro da enfermeira aparece na borda do quadro, suas testas se tocam, suas peles estão em contato. Nenhuma palavra, apenas uma atitude que compõe e aceita a imagem – tão cortante, aliás, a maior parte do tempo.

A exemplo da enfermeira, as três outras mulheres não apenas são caracterizadas por elementos de roteiro, mas também pela maior ou menor proximidade que guardam com a câmera, pela forma com que esta última as considera. Bibi Andersson é, antes de tudo, uma silhueta: esteja ela sozinha em cena ou no último plano de um enquadramento mais bem composto, ocupe ela toda a largura de um corredor andando tropegamente ou fique ela estirada na cama, é seu corpo por inteiro que exprime sua desenvoltura, seus ímpetos, sua imaturidade. É quase um exercício de estilo: trabalho conjunto da atriz e do enquadramento, utilização dos acessórios (uma bolsa caída, um sapato perdido e revistas derrubadas colocam em valor o movimento inteiro do corpo), presença lábil. Ingrid Thulin, ao contrário, praticamente só existe pelo seu rosto. Impressionantes cenas de dor e de gritos, nas quais Bergman condensa todos os efeitos pela luz e pelo enquadramento, até focar apenas sobre uma parte do rosto de tanto que a câmera está próxima, de tanto que, especialmente, cada um dos traços da atriz está vivo. Em seguida, destacaria-se muito mais na obra de Bergman este lado de seu trabalho, em grande parte sem dúvida graças ao que Liv Ulmann pôde contribuir. Mas compreendemos muito bem, em No limiar da vida, a que ponto esses rostos em close-up são apenas uma proposição entre outras na elaboração de um personagem. Entre a leveza de uma e a dor da outra, Eva Dahlbeck se vale de diversas qualidades, que fizeram dela, na década anterior, a atriz cômica privilegiada do cineasta: é preciso que sua silhueta demonstre que ela está prestes a dar à luz, mas é preciso também que a proximidade de seu rosto prepare para a emoção. Seu papel é o menos monolítico, e ele passa aqui por uma ocupação oscilante do espaço, entre amplas deambulações e enquadramentos aproximados.

Raramente teremos sentido, como com essas três atrizes cúmplices, a que ponto Bergman pratica cinema a partir do teatro, compondo seus enquadramentos a partir de um espaço físico real. Diretor de teatro, ele sitia sua própria cena para organizá-la em enquadramentos que têm como finalidade primeira a modelagem de personagens. Além de demonstrar o que um trabalho de atrizes de cinema pode ser, tal dispositivo permite, em sua simplicidade, compreender as relações entre teatro e cinema na criação bergmaniana. Nem antagonistas nem excludentes: são relações absolutamente complementares, que explicam a que ponto o olhar do espectador é assimilável ao de um personagem na mesma cena que outros. E a que ponto, pois, a experiência da câmera é a mesma que a das mulheres ou dos homens que irão se cruzar nesta cena.

Texto publicado em outubro de 2011 na revista Positif





A fonte da donzela: Bergman em transição

Peter Cowie

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



Ingmar Bergman estava aproveitando um dos períodos mais felizes da sua vida quando fez A fonte da donzela (1960). Num nível pessoal, ele estava feliz e acolhido em seu quarto casamento, com a pianista Kabi Läretei. E, profissionalmente, estava encantado pelo seu novo diretor de fotografia, Sven Nykvist (seu colaborador regular, Gunnar Fischer, estava filmando com a Disney e não estava disponível para o trabalho de pré-produção). Era a primeira oportunidade de Nykvist trabalhar longamente com o mestre (ele havia feito somente algumas filmagens externas para Noites de circo [1953]), e os dois sentiram uma afinidade instantânea. Nykvist traria para o cinema de Bergman um novo olhar: mais natural, uma fotografia de locações tridimensionais, menos expressionismo de estúdio.

Bergman nunca reconheceu A fonte da donzela como uma grande conquista. Mal faz menção a ele nos seus livros autobiográficos, Lanterna mágica (1987) e Imagens (1994). No entanto, reconhece que o Oscar que ganhou em 1961 ajudou a sua carreira do ponto de vista financeiro e de prestígio. E, apesar da reticência do diretor, quatro décadas depois, a pureza esculpida do filme e seu poderoso impulso narrativo confirma A fonte da donzela como um dos pontos altos da carreira de Bergman.

Esse foi um dos poucos filmes que Bergman dirigiu a partir do roteiro de uma outra pessoa. Ulla Isaksson, que havia roteirizado No limiar da vida (1958) para ele dois anos antes e era uma escritora bastante respeitada, dá considerável tensão - e ambiguidade moral - ao que se inicia como uma simples balada sueca do século XIII. Essa fonte fala de uma jovem mulher que é estuprada e assassinada no caminho da igreja, e como o seu pai busca uma vingança implacável contra os seus agressores.

O filme mantém a ambientação do período que a Suécia passava sob a relutante transformação do paganismo para o cristianismo. Ingeri, a filha adotiva da família, adora secretamente Odin - a principal divindade do panteão Norse, que representa a guerra e a morte - pois Töre (Max von Sydow) e, especialmente sua mulher, Märeta (Birgitta Valberg), são seguidores da crescente fé cristã. Alguns dos burgueses nunca tinham visto uma igreja, enquanto outros descreviam tais construções com admiração e reverência.

A colisão entre o espírito bondoso do Novo Testamento e a selvageria reprimida do paganismo corre como o fio condutor do filme. O mundo pagão e suas superstições são simbolizados pelo velho homem sinistro no vau, que cuida da sua caixa de relíquias e aterroriza Ingeri; e pelo pisotear furioso do estuprador sobre as brilhantes velas brancas que caem da bolsa de Karin. O significado pagão do fogo, da terra e da água aparecem em vários momentos: nas primeiras cenas de Ingeri soprando a brasa para acender o fogo matinal na fazenda, até os close-ups de um riacho brilhante em meio a floresta e, finalmente, na água que corre sob o cadáver de Karin quanto Töre levanta sua cabeça em consternação.

O idioma cristão marca cenas como o gesto de lealdade do mendigo para a mulher de Töre quando ela lhe serve comida, e a oração recitada pela crédula Karin enquanto compartilha seu pão e sua água com os homens que estão prestes a violá-la. Os figurinos de Marik Vos enfatizam essa distinção entre as abordagens,



antiga e moderna, em relação a vida e a religião. Ingeri usa um vestido abrutalhado e desabotoado, enquanto Karin usa um vestido de seda ("costurado por quinze donzelas", sua mãe fala com orgulho), em homenagem a sua missão cristã - e carrega as velas para a igreja nesse fatídico domingo medieval. Töre, um pagão convertido ao cristianismo (embora relutante, percebe-se), veste primeiro uma indumentária formal, depois um traje estranho, como um indicador da sua atitude equivocada em relação a fé.

Von Sydow, já impressionante em O sétimo selo (1957) e O rosto (1958), cria um Töre imperioso desde o início. Ele é um patriarca cuja obstinação irá eventualmente fazê-lo cair de joelhos. Como Ingeri, Gunnel Lindblom encarna uma ameaça obscura e sensual da emergente moral cristã, enquanto a mãe representada por Valberg sofre terrivelmente por seu asceticismo e sua adoração pela filha, tida como a nova esperança da família e da fé. Birgitta Pettersson dá a Karin uma perigosa pitada de vaidade e hipocrisia. Mimada pelos pais, ela ainda assim gera espantosa compaixão durante a sequência do estupro.

A cena é ponderada cuidadosamente para justificar a selvageria da vingança de Töre. Presa pelos três irmãos cabreiros numa clareira na floresta, Karin é prensada contra o chão e estuprada pelos dois mais velhos, e depois de forma desajeitada pelo mais novo. Pelos padrões atuais, a sequência parece inofensiva, mas criou um grande furor quando o filme foi exibido pela primeira vez (em fevereiro de 1960 na Escandinávia, e depois em novembro nos Estados Unidos). E, apesar da cena ser relativamente pouco explícita, a sensação evocada de palpável perda da beleza e da inocência ainda nos assusta. Um Bergman implacável obriga o público a compartilhar o sofrimento de Karin quase que subjetivamente, quando ela vira a sua cabeça e olha para os seus raptores antes de morrer. Assim, com indignação é possível aceitar o direito do pai de massacrar os homens que estupraram e mataram sua amada filha, no entanto é surpreendente quando, depois do assassinato do menino, essa ética do Antigo Testamento dá lugar a uma súbita consciência cristã de reparar o pecado do outro e buscar o perdão do Todo Poderoso. A postura perplexa de Töre no final do filme reflete a confusão do homem moderno quando confrontado com a escolha entre seus instintos naturais e suas aspirações espirituais. O cristianismo pode prevalecer - e quando Ingeri banha seu rosto na "Fonte da virgem," pode parecer uma conversão tanto quanto uma limpeza - mas Bergman ainda assim reconhece as sombras de uma fé obscura.

Assim como provou em O sétimo selo, Bergman compartilha com os mestres japoneses Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi um dom especial para evocar o mundo medieval sem alvoroço ou extravagância. Quando Karin se prepara para a sua viagem, sua vaidade juvenil assim como seus hábitos históricos, são sugeridos pela imagem dela se observando no espelho d'água de um tonel. E quando Töre senta-se à mesa, ele pega seus talheres de um bolso no cinto. Até mesmo a maneira como a porta é presa parece autêntica, com muitas composições lembrando pinturas religiosas do Quattrocento, como a cabeça de Märeta inclinada para o lado como uma Madonna.

Os filmes de Bergman nunca foram bem no seu país natal, e ele filmava cada nova produção sob um rigoroso orçamento. A equipe de A fonte da donzela era modesta para os padrões de Hollywood: apenas vinte e dois atores e técnicos, esperando por uma melhora no tempo para montar o elaborado trilho das câmeras, no estilo Kurosawa, entre as densas árvores. E o estilo de filmagem, assim como em todos os seus projetos, era íntimo e informal. Elenco e equipe eram obrigados a improvisarem a cada dia. As folhas das árvores pareciam abundantes demais para o roteiro que pedia por botões prestes a abrir, então novas locações tinham que ser exploradas mais ao norte. A bétula arrancada por Töre, enquanto se prepara para o abate do pastor de ovelhas, teve que ser plantada artificialmente num campo aberto, pois não era possível achar em parte alguma uma muda ou uma única árvore. Em algumas sequências havia grande dificuldade de captação de som e de luz noturna. Num dia de filmagem, Bergman depois lembraria, duas majestosas gruas apareceram ao longe. A equipe deixou o equipamento de lado e escalou uma colina para ver melhor. Os pássaros desapareceram no horizonte, e Bergman e seus colegas voltaram ao trabalho, revigorados pela visão. "Senti uma súbita alegria e alívio", ele disse. "Me senti a salvo e em casa."

A fonte da donzela foi um divisor de águas fundamental nas atitudes de Bergman em relação à vida e ao cinema. No início da década seguinte ele voltaria às questões psicológicas em detrimento às questões éticas. Ele renunciaria ao ambiente histórico de O sétimo selo, O rosto, e A fonte da donzela e filmaria sua obra num idioma mais duro e menos polido. Portanto, essa parábola cruel representa para ele tanto uma despedida do passado como um prenúncio do futuro, assim como os anos 1950 deram caminho aos 1960 de várias maneiras.

> Texto publicado no encarte da edição especial em DVD do filme A fonte da donzela, lançado pela Criterion Collection

A fonte da donzela: Bergman em transição Peter Cowie



Trilogia do Silêncio

Raphael Mesquita



Ingmar Bergman é conhecido pela abordagem psicológica existente em seus filmes. A Trilogia do Silêncio não é diferente. O conjunto de filmes possui uma densidade considerável e um aprofundamento nas questões existenciais. Aqui há a predominância da simplicidade. Vemos um conjunto de filmes desnudos. Desnudos de qualquer metáfora ou outras figuras de linguagem. São filmes diretos. As questões estão realisticamente presentes e não carecem de interpretações. Se em outros momentos Bergman utilizou-se de elementos ou ferramentas narrativas como a memória (Morangos silvestres), alegoria (O olho do diabo, O sétimo selo) ou trabalho estético (Gritos e sussurros, com seu específico trabalho de cor), nesta trilogia predomina a simplicidade e o confrontamento direto.

Os conflitos internos (paradoxais) funcionam no conjunto de filmes da mesma forma. Com a premissa da simplicidade da trama e da opção estética, ganham importância os conflitos existentes no interior do filme. Porém, onde estão eles? Que conflitos são esses? Como resolver os problemas? E partindo de tais questionamentos é que chegamos no cerne da obra do diretor sueco, que mais do que apresentar respostas, está interessado no conhecimento da construção do ser, suas relações, divergências e especificidades. A problemática abordada na obra de Bergman de uma maneira geral, bem como na trama da citada trilogia, não apresenta, em última instância, respostas. Mais do que o final, a validade do discurso está na continuidade, e talvez por isso, nos três filmes, o final chega inesperado, meio sem sentido, sem espaço, sem créditos. De uma imagem sai um fade-out e chegamos no menu do DVD. O filme acabou? Não, pois as questões continuarão martelando o espectador que, bem como os personagens de cada um dos filmes, continuará a procura de explicações. Na trilogia de Bergman, no entanto, as explicações para entendimento da trama e procura de lógica são quase inválidas, uma vez que há a predominância de uma série de indagações, e nelas estão concentrados os interesses primeiro.

Os três filmes desta Trilogia do Silêncio apresentam algumas variações entre si, e ainda que a temática seja quase sempre repisada, a abordagem e a construção narrativa são distintas, mantendo cada um dos filmes uma autonomia que permite que sejam vistos em ordem inversa ou mesmo em separado. Há uma "evolução" ou um caminho, que coincidentemente ou não, está presente. A cada filme um número maior de personagens vai sendo agregado à trama. Em Através de um espelho (filme que abre a trilogia) são apenas quatro personagens, todos com ligações familiares - pai, filhos, marido - e ali se concentram os conflitos. Em Luz de inverno, a barreira familiar é ultrapassada e a trama estendida para um universo público, agora composto por núcleos independentes, ligados pela igreja do pequeno vilarejo. Já em O silêncio (último filme da série), ainda que os conflitos resumam-se na relação das duas irmãs (e mais o filho), há outros papéis relevantes, ou não, presentes. Seja no mordomo, que interfere na ação, ou nos personagens que simplesmente transitam pelas ruas que Esther (Ingrid Thulin) caminha, está fixada uma intervenção comportamental a partir da influência do meio social.

Mas esta tentativa de traçar uma linha de continuidade nos três filmes não parece mais inteligente do que pensar a relação que ambos mantêm. O que os liga,



Trilogia do Silêncio Raphael Mesquita

formando então uma trilogia. O espectador conhecedor da obra de Bergman de certo não imagina que, quando há referência ao Silêncio, este seja dos personagens (a partir da ausência de diálogos), pois tal atitude é relativamente comum em sua obra. O silêncio aqui é justificado como o silêncio de Deus, ou a sua não intervenção prática nas aflições humanas existentes - daí a trilogia ser conhecida também como Trilogia da Fé. Ainda que Bergman posteriormente tenha recusado esta taxonomia e enquadramento, afirmando que na época estava na moda fazer trilogias, e por isso ele ligou os três filmes, não podemos descartar uma certa unidade entre eles. E uma das questões trabalhadas é justamente a interferência divina no comportamento psicológico de cada uma das personagens. Porém, de que forma cada uma funciona em cada personalidade?

Antes da questão espiritual, está presente o conflito interno. Bergman trabalha numa linha que pende entre o psicológico e o patológico. Esta linha tênue será percorrida ao longo de toda trilogia. Todas as protagonistas sofrem de alguma angústia, de incerteza ou de doenças. Mas Bergman não investiga a questão clínica. O tratamento médico é deixado de lado em função do tratamento espiritual. Karin (Harriet Andersson), em Através de um espelho, é afetada por uma doença degenerativa para a qual não há cura. Mas a opção do diretor é trabalhar nas consequências psicológicas derivadas da doença. As situações se misturam, pois ora encaramos e distanciamo-nos da personagem pensando num distúrbio psiquiátrico, ora encaramos seus conflitos espirituais, religiosos e existenciais, que aproxima-nos a partir da identificação. Karin passa a ter a audição aguçada em função da doença, mas não interessa o que ela ouve, e sim o como ela ouve, e sobretudo o porquê do que ela ouve. Se as visões espirituais atrás do armário são vistas como um distúrbio psicológico, fomentado pela ânsia de comunicação e de entrega da personagem, seus constantes surtos bipolares, característicos de certo tipo de esquizofrenia, aproximam-se mais da clínica. E neste contexto é que são levantadas as questões que tangem a comunicabilidade com Deus, que poderia intervir na cura da doença, ou mesmo na redução da angústia da personagem.

E se em Através de um espelho a relação religiosa/espiritual não é tão evidente, em Luz de inverno ela é o foco de tensão. É justamente o ambiente da igreja que liga todas as personagens - pastor, amante, fiéis, famílias. Os questionamentos da relação com Deus são explícitos. O pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), quando solicitado pelo fiel a acalmar suas aflições, que estão levando-o ao suicídio, entra em conflito, pois nem mesmo o próprio encontra as palavras exatas para atender o fiel e cumprir, por inteiro, seu ofício. E se as palavras lhe faltam, não é por causa da febre que o assola naquele momento (mais uma vez no trânsito e na ligação do patológico com o psicológico), e sim pela sua incerteza nas palavras divinas, sua insegurança na confiança de Deus - que parece também o abandonar neste instante.

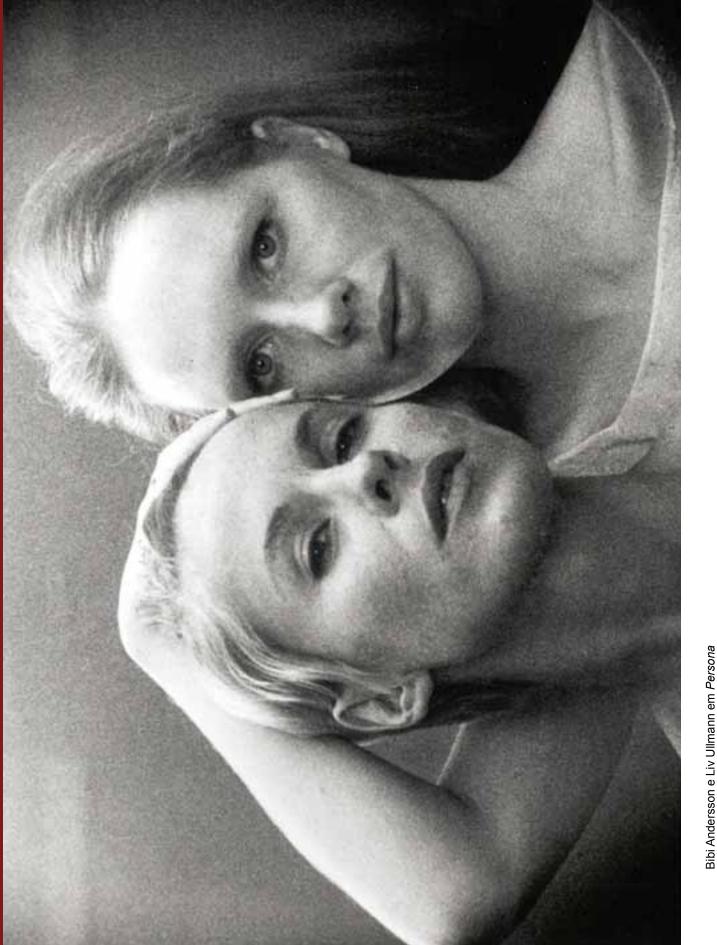
Porém, a postura do pastor Tomas é no mínimo curiosa. Fortemente abatido pelo suicídio do fiel, ele simplesmente se dirige ao local, acompanha o transporte do corpo, comunica à família - que recebe friamente a notícia - e desloca-se para um outro vilarejo, em que será realizada uma nova missa. Não há analogias a serem feitas. As ações estão presentes e são a partir delas que surgirão os questionamentos. Bergman opta por um tratamento direto, em que surgem, das situações e circunstâncias cotidianas, as aflições humanas. Quando o ajudante do sacerdote indaga sobre o sofrimento de Cristo, afirmando que o deste não foi maior do que os nossos, no dia a dia, esta parece ser uma reflexão do próprio cineasta, questionando a não interferência divina, que aliviou o sofrimento do Filho (não impedindo sua morte), mas não faz o mesmo com os que o acompanham desde então. E é em tal momento que se tem a maior proximidade com o questionamento direto da fé, pois esta continua presente (ainda que constantemente questionada e posta a prova).

Em O silêncio, uma aproximação da loucura se faz de maneira mais clara. Diferente dos dois primeiros filmes, aqui se tem uma personagem absolutamente atormentada. Uma vez mais Bergman se isenta da questão patológica, e aqui opta por trabalhar com traumas de infância que se refletem no comportamento de Ester, a irmã doente, seguindo uma linha da psicanálise freudiana. Há uma aproximação da "loucura" da personagem com seus entraves sexuais na infância. Essa carga, carregada desde então, atinge seu ápice nos momentos de delírio, fomentados pelo ambiente estranho do hotel em que estão hospedadas (num país estrangeiro), pelo comportamento sexual da irmã (socialmente transgressor) e seu afrontamento, ou mesmo pela presença do garoto, seu sobrinho, que parece sempre lhe refrescar a memória no que tange sua infância.

Diferentemente dos dois primeiros filmes, em que se preza por um tratamento específico de cada uma das personagens sem o estabelecimento de relação de causas ou consequências, em que os conflitos são calcados na dúvida, na incerteza e na inseguranca - inclusive quando relacionados ao divino - as relações de O silêncio distanciam-se de tal premissa, e o conflito interno de Ester é supervalorizado, beirando um afetamento banal. Mais do que comoção, identificação ou mesmo repulsa com a atitude da protagonista, a sensação predominante passa a ser de indiferença. Não existe uma ligação concreta entre as atitudes da protagonista e os traumas trabalhados, e o acompanhamento da angústia torna-se demasiadamente exagerado, deixando a fruição do filme comprometida. Perde-se o estabelecimento de um fio condutor que liga a densidade narrativa com os conflitos psicológicos. Isto não impede, entretanto, que o olhar sempre peculiar de Bergman não funcione, pois há uma particularidade especial em O silêncio centrada no olhar de cada uma das personagens. O trânsito de pessoas, tanto no privado (o ambiente do hotel, ainda que um local desconhecido é ponto de convergência dos conflitos abordados) quanto no público (as ruas da desconhecida cidade), se dá de maneira a causar um deslocamento na observação das relações estabelecidas. Em O silêncio nenhum personagem caminha à toa. Faz-se um paradoxo: se as personagens estão "perdidas" ou "abandonadas", a câmera do diretor está bem localizada, transmitindo para o espectador de maneira consciente toda contradição presente.

Mas não é somente através do seu posicionamento e movimento de câmera que Bergman cativa emocionalmente o espectador, introduzindo-o numa dimensão psicologicamente carregada. Nos três filmes a fotografia de Sven Nykvist, seu constante parceiro, caminha no mesmo sentido de toda obra. O contraste fortemente trabalhado contribui na criação de uma atmosfera densa, local de descontrole espacial e racional. Do primeiro plano de Através de um espelho, somos inseridos naquelas águas reflexivas, mas não calmas. A leve movimentação que direciona os focos de luzes para todos os sentidos pode servir de guia condutor para embarcar no ritmo do filme, deixando-se tocar pela sensibilidade do diretor. Mais do que uma investigação do comportamento humano, a Trilogia do Silêncio oferece um prazer espectatorial calcado no poder da imagem, que imbui o espectador nas interseccões psicológicas do(s) indivíduo(s).

Texto publicado em março de 2006 na revista online Contracampo - contracampo.com.br



Persona

Ely Azeredo



A busca de concentração e depuração da trilogia que Ingmar Bergman chamou de "cinema de câmera" (no sentido do teatro de câmera de Strindberg), constituída por Através de um espelho, Luz de inverno e O silêncio, reaparece em Persona, de 1966 filme inovador que já nasce clássico - no qual o autor se distancia de suas anteriores preocupações metafísicas. É sua obra mais distante dos cânones do cinema narrativo, mais desafiadora pela complexidade formal e aberta a interpretações do espectador.

Além de expor, no prólogo e no momento final (pontuados por carvões de projetor que se acendem e apagam), os artifícios mecânicos que dão às imagens descontínuas da película a sensação de vida corrente, ele deixa em aberto as conclusões sobre a ficção de cada cena. A continuidade das imagens é primordialmente interior, pautada pela paisagem anímica que emerge nos rostos assombrosamente expressivos de Liv Ullmann e Bibi Andersson. Sem este acesso às tensões psíquicas de Alma, a enfermeira (Andersson), e Elisabeth Vogler, a atriz (Ullmann), a sucessão das cenas seria insuportavelmente arbitrária.

As primeiras ideias surgiram em um momento abissal para o cineasta, quando hospitalizado para um penoso tratamento e temia não sobreviver. "Algumas vezes eu disse que Persona salvou minha vida - isso não é exagero. Se não tivesse encontrado a energia para fazer esse filme, eu provavelmente estaria liquidado. (...) Hoje sinto que em Persona - e mais tarde em Gritos e sussurros - eu fui tão longe quanto poderia. E que nesses dois momentos, trabalhando com total liberdade, eu toquei segredos indizíveis, que somente o cinema pode descobrir."

Convicto de haver realizado uma obra de expressão puramente cinematográfica, Bergman encarava como problema insolúvel a escolha do título. "Propus então Cinematografia, pois a única coisa impossível de negar era que meu filme seria um filme". Finalmente se lembrou de persona, a palavra latina que designa as máscaras com as quais, na antiguidade, os atores dissimulavam seu rosto. O título, aceito pelo produtor, concedia um pouco à ideia-matriz do filme: "as máscaras que todos usam" - a representação na vida real. Mas sabiamente mantinha, com as várias sugestões de máscara, a incontornável - porque orgânica - ambiguidade da obra. Orgânica, certamente, porque Persona é um exercício sobre certas dúvidas profundas que o cineasta não trocaria por veleidades de filósofo ou pregador. No pensamento de Jung - importante na trajetória de Bergman -, persona é a parte de nossa personalidade, a máscara, com a qual nos apresentamos na sociedade. O oposto de alma, pois alma (anima) é o que plasma a personalidade.

Quando duas mulhes pecam, o tolo título brasileiro de Persona seria menos absurdo se aplicado a O silêncio, de 1963, no qual duas irmãs - Esther (Ingrid Thulin) e Anna (Gunnel Lindblom) - convivem praticamente sem diálogo em um hotel de um país de ficção, cujo idioma impenetrável agrava a incomunicabilidade dos personagens. Esther, enferma e apaixonada pela irmã, tortura-se com a visão de Anna fazendo sexo com um desconhecido. Já em Persona o erotismo é difuso, está na atmosfera, nas próprias imagens das aproximações e conflitos entre as duas protagonistas, que nunca ultrapassam o nível de carícias não comprometedoras na batalha entre o desespero e a razão, as confissões íntimas (da enfermeira) e o silêncio esfingético (da atriz).

Muitos quadros e cenas de *Persona* podem ser interpretados como "não ocorrências"; como sonhos ou voos de imaginação; ou como *projeções mentais* como as de *Ano passado em Marienbad* (1961), de Resnais e Robbe-Grillet. Aqui, a exaltação anômala das personagens; ali, a embriaguês de Alma; além, o sono e o estado de vigília de Elisabeth (por exemplo, quando vê em um telejornal a imagem do bonzo vietnamita suicida, equilibrando-se entre as chamas, carbonizado, que desafia qualquer explicação racional); e, por toda a extensão do filme, a certeza de que a atriz – à exceção de alguns momentos de dor ou surpresa – nunca deixa de representar. Essas circunstâncias possibilitam, com frequência, deduções bem diversas sobre o significado do que se passa na tela.

Elisabeth se cansa da mentira de sua vida e silencia durante uma encenação de *Electra*. Abandona carreira e família. Passa a viver em estado quase catatônico, como paciente psiquiátrica. Alma, a enfermeira, no isolamento da casa de praia (da psiquiatra) onde deve procurar curá-la, entrega-se ao fascínio que Elisabeth já lhe inspirava com suas performances. Procura devolver-lhe a vontade de dialogar falando calorosamente, obtendo apenas olhares e raros gestos. Pouco experiente, Alma revela os segredos mais recônditos de sua vida pessoal, afetiva, sexual. Elisabeth (a arte) se delicia como espectadora. Mas o silêncio – fuga aos choques da vida, à entrega do amor, ao papel de mãe – não resolve seu problema. Ouvindo, olhando, interessada ou distante, ela continua representando. Seu mais recente papel, o de espectadora, produz na verdade a *posse* de Alma e de sua capacidade de amar.

Quando, por um processo de identificação ¹ facilitado por semelhanças na recusa da maternidade e em outras experiências, traz à tona razões profundas do estado de fuga de Elisabeth, a enfermeira sente que seu espírito amoroso foi profundamente abalado com a *traição* da atriz (indiferença à comunicação), e é presa de crise histérica. Numa última tentativa de dominá-la (em gesto simbólico da *vampirização* anímica que efetuou), Elisabeth crava os dentes em seu braço, tirando sangue. Alma vai retornar à sua vidinha, agora despida de ilusões. Elisabeth só sai de seu silêncio para dizer uma palavra: "nada". Segundo Bergman, ela volta à profissão de atriz. No final, ela reaparece no papel de Electra. Mas seria sensato entregar a interpretação da obra ao autor, apaixonado por suas personagens? (Em fases diversas, Bergman manteve relacionamento amoroso com Liv Ullmann e Bibi Andersson.) A razão deve estar com os críticos que localizam o final no momento de solidão de Elisabeth na casa de praia, após a partida de Alma. Até porque sua (dita) "rentrée" repete o plano da parte inicial do filme, quando a vimos optar pelo silêncio.

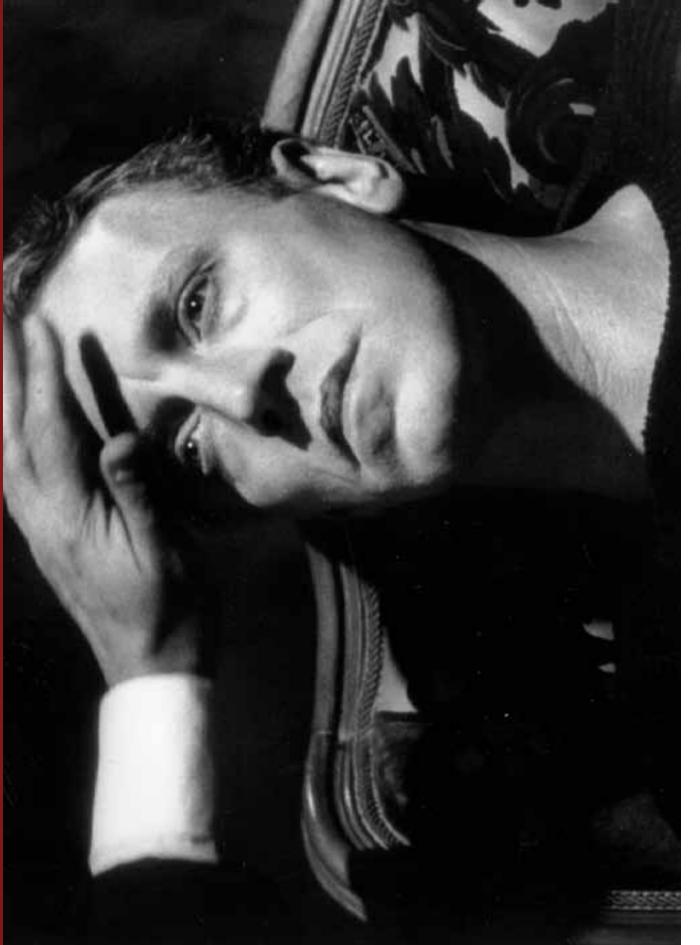
Com a atriz que emudece e a enfermeira que experimenta o reverso da razão, Ingmar Bergman reitera com extrema pungência a dúvida que vinha manifestando sobre a importância de sua atividade – e da arte em geral – para o próximo. "Não se pode nunca impedir as pessoas de sofrer; e isso nos deixa infinitamente cansados" – foram palavras que colocou nos lábios da velha cortesã Armfeldt em *Sorrisos de uma noite de amor*, de 1955.



Persona Ely Azeredo

^{1.} O processo de identificação é enfatizado quando Bergman provoca um impacto (sem precedentes) no espectador, confrontando-o com o *close-up* mais insólito e perturbador da história do cinema, constituído por meio rosto de Elisabeth e meio rosto de Alma. A face à esquerda é a de Bibi Andersson. E a face à direita é a de Liv Ullmann! Essa composição não resulta repulsiva em virtude das semelhanças fisionômicas entre as duas. Nem pensada durante a elaboração do roteiro, a imagem foi criada por Bergman durante a fase de edição.

Em seu livro *Bergman directs*, o crítico John Simon observa que "o que torna a imagem especialmente perturbadora é que, por alguns instantes, você não está plenamente consciente do que está acontecendo, e o rosto à sua frente apenas transmite uma espécie de agonia que rosto algum jamais transmitiu antes na tela".



Bergman, um mestre do horror?

Fernando Toste



O cinema de horror já nasceu condenado a um gueto. Como se sabe, o mais popular e resiliente dos gêneros (depois da pornografia, é claro) sempre encontrou dificuldades para se afirmar como um legítimo meio de expressão artística, até mesmo em um meio que, por sua vez, sofreu durante muito tempo com o mesmo tipo de visão, que mistura um elitismo canhestro com um desprezo profundo e verdadeiro pelas formas de arte mais populares.

Apesar das mais diversas tentativas de "elevar" o gênero, raríssimos cineastas foram capazes de romper essa barreira invisível e inscrever seus filmes de horror numa corrente de obras-primas "oficiais" da sétima arte; o horror, ao contrário da ficção científica, nunca teve um marco como o 2001 de Kubrick, capaz de afirmar sem vergonha sua origem em um gênero tido como menor sem perder o pedigree.

É possível que essa noção esteja perdida no tempo e que hoje em dia o cinema de horror seja plenamente reconhecido como uma tradição rica, com uma história fascinante e contribuições imensas ao cinema como um todo. É possível, mas se nos fosse dada a chance de apostar nisso, não jogaríamos todas as fichas. Não mesmo.

Caso em questão: um diretor acima de qualquer suspeita cuja obra indiscutivelmente se mistura com a visão canônica do que seria o cinema moderno. Um mestre que influenciou gerações de diretores e cujos filmes são estudados em museus e universidades do mundo inteiro, e reverenciados em retrospectivas. E se partíssemos da ideia de que esse cineasta, Ingmar Bergman, realizou sua obra máxima quando, após alguns flertes com o gênero, assumiu sua real vocação e dirigiu um puro filme de horror, na mais comum acepção do termo?

Pode parecer uma provocação - e é -, mas a pergunta faria a maior parte dos cultores e estudiosos do diretor torcer o nariz, revirar os olhos e balançar a cabeça (tudo ao mesmo tempo!), sem sequer dar uma segunda chance à questão. Sim, porque antes de fãs, Bergman tem cultores e estudiosos, como cabe a um grande mestre do cinema. E depois porque numa obra como a de Bergman, os elementos de gênero não podem ser mais que apenas ferramentas de uso pontual - nunca um compromisso pleno com o gênero propriamente dito.

Mas embora aquela pergunta ali de cima seja claramente uma proposição falsa sobre o diretor e sua obra, não deixa de ser curioso o quanto ela carrega consigo um status de herética - bem mais do que um status de equivocada. Afinal, trata-se de um artista que trouxe para o cinema, como poucos antes dele, as "grandes questões". E nada mais distante disso que o cinema de horror - o primo sanguinolento da pornografia. Certo?

Do outro lado da moeda temos os fãs (ao contrário de cultores ou estudiosos), que caprichosamente mantêm viva a estranha noção de que o cinema de horror não apenas lida com as "grandes questões" como pode também ser um território no qual os grandes mestres podem se embrenhar sem medo. Aqui também há alguma ironia, é claro, mas de uma outra natureza. Vale refrasear a questão e propor uma nova pergunta. O que seria mais bem-sucedido: uma exibição de um filme de Bergman

numa retrospectiva de clássicos do cinema de horror ou um debate sobre cinema de horror numa retrospectiva Ingmar Bergman?

Como sempre, restam os filmes. E eles sempre vêm nos salvar.

Apesar do casamento improvável à primeira vista, Bergman foi um dos cineastas que mais influenciou o filme de horror moderno - do exploitation mais crasso ao voo mais nobre, é difícil imaginar o que teria sido a história do gênero na segunda metade do século passado sem ao menos um punhado dos temas e das imagens perturbadoras que o diretor sueco imortalizou em vários de seus filmes. Por outro lado, não fossem alguns clássicos do horror, seria impossível imaginar como Bergman teria construído essas mesmas imagens.

É notório o fascínio de Bergman por obras-primas do cinema escandinavo como A carroça fantasma e O vampiro, dois filmes que compartilham um estilo austero e enorme impacto visual, além de temas como espiritualidade e fé, e, principalmente, uma obsessão mórbida por imagens funéreas - muitas delas influências claras para as belas composições de O sétimo selo, o filme-alegoria que fez de Bergman um dos mais populares diretores do circuito de festivais e de filmes de arte ainda na década de 1950.

Sem deixar de lado as inúmeras paródias e homenagens que as imagens seminais do encontro entre o cavaleiro medieval e a morte encarnada receberam ao longo dos anos, é impossível ignorar a influência da iconografia e do estilo visual de O sétimo selo sobre filmes como A orgia da morte (1964), de Roger Corman - que começa com uma citação direta ao filme sueco -, Os inocentes (1961), de Jack Clayton, Repulsa ao sexo (1965), de Roman Polanski, e, principalmente, O exorcista (1973), de William Friedkin - que se apropria não apenas das imagens de Bergman, mas de seu próprio ator-fetiche, Max von Sydow. Pode parecer uma mera homenagem do cineasta americano, mas o diálogo entre os dois filmes é verdadeiramente fascinante: mais do que realizar um estudo sobre a natureza do mal, Friedkin estende sua proposta para incorporar uma reflexão sobre os limites da fé num mundo em que Deus parece ter virado suas costas para os homens.

A influência visual e a temática não são os únicos pontos de contato entre a obra de Bergman e o cinema de horror. Existem, é claro, relações quase anedóticas entre alguns de seus filmes e obras como o longa-metragem de estreia de Wes Craven, Aniversário macabro (1972) - declaradamente uma refilmagem radical de A fonte da donzela -, ou a empreitada de Stanley Kubrick (outro cineasta de "grandes questões") no terreno do horror, O iluminado (The Shining, 1980) - uma obra que compartilha temas e situações de A hora do lobo.

Mas há ainda um outro ponto de contato crucial, que é a atmosfera. Mesmo em alguns de seus filmes que não cabem em qualquer definição mais rigorosa de cinema fantástico, como o próprio A fonte da donzela, O rosto ou ainda O rito, Bergman é um dos maiores mestres na criação de atmosferas angustiantes, claustrofóbicas e perturbadoras. Poucos cineastas souberam traduzir a ansiedade em termos cinematográficos como ele. Não se trata do suspense na acepção hitchcockiana, que é um outro tipo de animal bem diferente, mas de uma sensação difícil de descrever que, por essa mesma razão, valeu ao sueco um adjetivo só seu: podemos reconhecer uma situação bergmaniana do mesmo modo que reconhecemos o que é hitchcockiano.

Nenhum filme de Bergman reúne essas três qualidades (atmosfera, temática, iconografia) como A hora do lobo. Lançado em 1967 – um ano antes de A noite dos mortos-vivos, de George A. Romero, e de O bebê de Rosemary, de Roman Polanski -, o único filme de horror puro do cineasta é também um filme único no gênero. Uma história de vampiros (como Persona) e demônios com ambientação gótica e uma atmosfera de pesadelo, que em nenhum momento esconde seu objetivo principal: meter medo.

Em A hora do lobo, Bergman trafega com segurança pelo gênero, com tal apuro técnico e tamanha propriedade e conhecimento das suas convenções, que ele se permite manipulá-las a seu bel prazer, se permitindo por vezes empregar recursos e realizar algumas operações que mesmo o mais tarimbado dos diretores de filmes de horror acharia impossível. Mesmo que o cineasta não se inscreva plenamente na tradição do cinema de gênero, ele aqui reconhece essa tradição e opera dentro dela, buscando na composição de suas imagens elementos plásticos que toma emprestado dos filmes expressionistas e até dos clássicos da Universal (às vezes em tom de blague). Há ainda um diálogo pontual com a literatura macabra de Gogol e E.T.A. Hoffmann.

Bergman, um mestre do horror? Fernando Toste

Talvez a mais importante dessas operações seja também a mais fácil para Bergman, porque resume algumas das preocupações que percorrem praticamente toda a sua obra: fazer com que o espectador se perca entre a ilusão e a realidade, o sonho e o despertar. Neste sentido, A hora do lobo tem como herdeiro maior o americano David Lynch – que retoma muitos dos temas do filme (e de seu "irmão", Persona, talvez os dois filmes mais pessoais de Bergman) em obras como Cidade dos sonhos (2001) e A estrada perdida (1997). Talvez nenhum cineasta contemporâneo deva mais ao flerte do diretor sueco com o horror - algo que Lynch reconhece, a seu modo - e nenhum outro, com toda certeza, demonstra o mesmo domínio na construção de atmosferas e imagens perturbadoras.

Curiosamente, a obra de Lynch divide com Bergman essa mesma percepção de flerte com o cinema de gênero, uma obra que não adere plenamente à tradição dos filmes de horror. Mas fica aqui uma última provocação. É claro que esses filmes pedem para ser vistos no cinema, mas, a título de curiosidade, experimente assistir ao A hora do lobo ou Império dos sonhos sozinho em casa, à noite, de preferência naquela hora da madrugada em que o sono é mais profundo e os pesadelos mais reais. Seja fã ou estudioso, pode ter certeza de uma coisa: é bastante improvável que você consiga dormir depois.



Gritos e sussurros

Rubens Ewald Filho



O tempo foi gentil com a obra de Bergman. Seus filmes não envelheceram, só ganharam mais significados, desdobramentos, até mesmo pela ausência de artistas do mesmo gabarito. O difícil é escolher qual seu melhor filme. Dentre muitas possibilidades, eu fico com Gritos e sussurros que, para mim, é sua maior e verdadeira obra-prima: acabada, perfeita, complexa, sujeita a mil interpretações e ainda assim simples e acessível ao nível da emoção. A ação se desenrola no começo do século, as mulheres vestem roupas caras, que as dissimulam e valorizam (é inútil tentar precisar a data exata, pode ser o começo do século, 1890 ou 80), mas o figurino está de acordo com o desejo do diretor, de sugestão sensual.

A mesma coisa acontece com a cenografia funcional, que permite uma iluminação que sugere auroras que não pareçam crepúsculos, a luminosidade adocicada de um bosque, a misteriosa claridade indireta dos dias de névoa, a luz atenuada de uma lâmpada a querosene, a doçura dos dias de outono ensolarados, uma neve perdida nas trevas da noite e todas as sombras que se movem quando um personagem atravessa um quarto rapidamente.

Se por acaso uma catástrofe destruísse a civilização, bastaria que fosse preservada uma cópia deste filme para que os arqueólogos do futuro pudessem ter uma ideia precisa da natureza humana. Este filme é uma síntese de todos os temores, fraquezas, ilusões, misérias e alegrias da alma; é um grito desesperado, uma prece sussurrada, um uivo de desespero; é o ser humano desnudo e impotente diante dos grandes mistérios para os quais não há resposta: a vida, a morte, a felicidade, o relacionamento entre o homem e a mulher, entre irmãos e entre diferentes classes. O tempo impassível que devora as horas, tudo isso Bergman filtrou nesta sua obra-prima. Uma fita que redime o cinema. Diante de uma obra perfeita é difícil fornecer explicações.

O filme é uma aula de cinema. São quatro atrizes extraordinárias, impossíveis de serem destacadas. Mas por que o diretor utiliza um ambiente vermelho e faz as mudanças de cena sempre com essa cor? O próprio Bergman não sabe explicar direito, diz que se lembra da primeira imagem que teve, mulheres de branco andando por quartos vermelhos e, numa análise mais profunda, chega a um velho mito infantil, a identificação da alma como uma grande membrana vermelha.

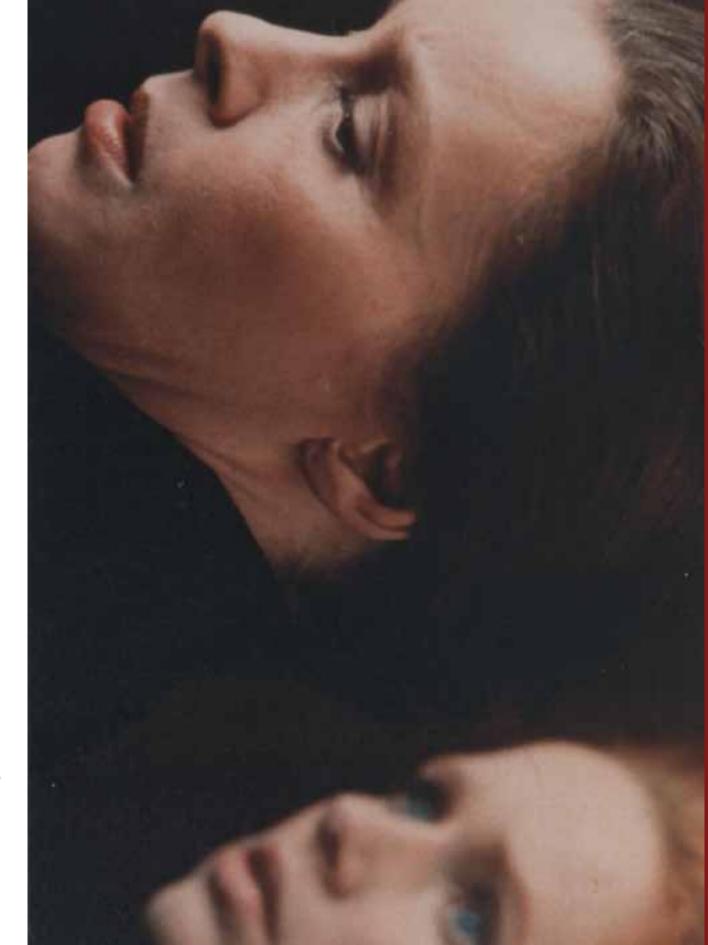
Este filme é diferente dos anteriores do diretor, primeiro porque as filmagens foram sem problemas. Depois Bergman confessa que foi tudo como um sonho. "Deixei os personagens evoluírem como queriam, como sentiam, sem saber exatamente o que eu pretendia. Escrevi a história para saber o que essas quatro mulheres no quarto vermelho queriam de mim. Por isso, me sinto um pouco médium". Mas ele também admite que foi sua primeira tentativa de retratar sua própria mãe, descrevendo-a sob a forma de quatro mulheres diferentes.

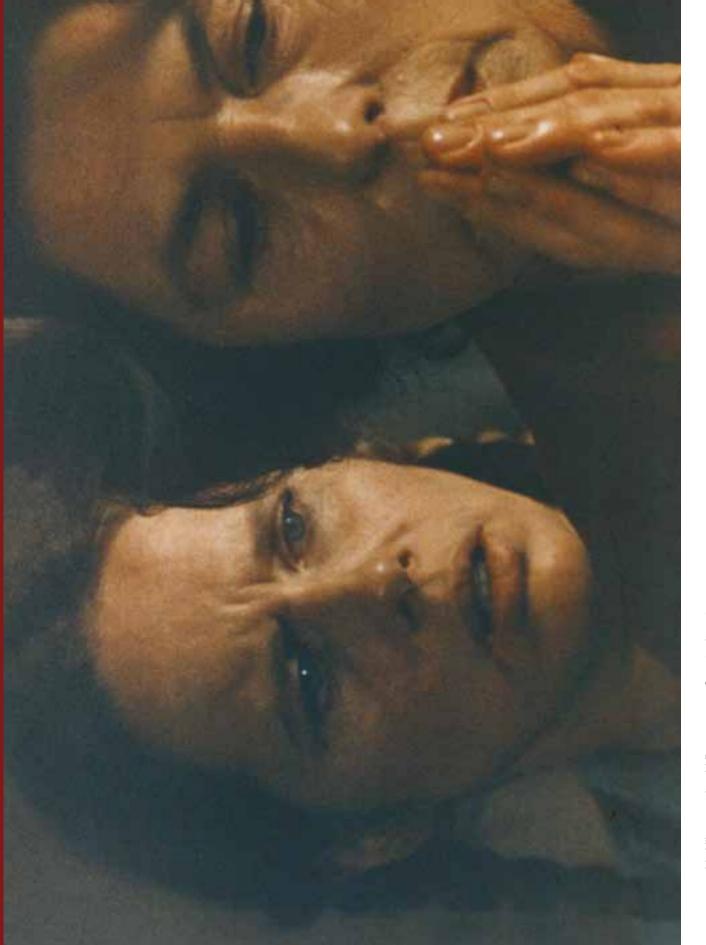
Há no filme uma cena autobiográfica, a da menina atrás da cortina branca que olha a mãe escondida. Bergman novamente explora o universo feminino, que considera mais interessante. Duas cenas chocantes tornaram o filme famoso: quando Ingrid Thulin mutila-se com um caco de vidro para não ter relações com o marido e a agonia de Agnes (Harriet Andersson, aliás ela e Ingrid são velhas parceiras de Bergman em muitos filmes), um dos momentos mais angustiantes e realistas do

Tudo é feito à luz clara de uma tarde, pois para Bergman não existe nada mais aterrador do que a luz forte do sol. O personagem da empregada Anna é o que mais surpreende (além de sua maravilhosa versão da obra Pietà, de Michelangelo, que é aqui recriada), já que representa outra classe e por isso é meio pária. Mas o importante é que ela ama de uma forma natural, instintiva, sem refletir e sem pedir nada em troca. Não se importa em ser maltratada. O amor verdadeiro é quase sempre muito maltratado.

O mais difícil de aceitar no filme é justamente a sequência em que Anna, depois da morte de Agnes, sente durante a noite seu grito desesperado de socorro. Um apelo a que as irmãs - por falta de amor - são incapazes de atender. A explicação oficial do diretor é que "depois da morte nada existe, passa-se de um estado concreto ao nada absoluto". No último terço da fita, passa-se de uma descrição real a um estilo de narração próximo da lenda, ou saga, para depois retornar à realidade. Assim, toda a cena de Agnes no leito poderia muito bem ser o sonho da empregada ou qualquer outra coisa. Fica o campo livre para qualquer interpretação. (Diz Bergman: "Minha opinião pessoal, morreu, morreu, graças a Deus".)

Essa explicação não me convence. Se Bergman não acredita em Deus, está caminhando para isso. Quando o pastor fala de Agnes, é como se o próprio Bergman pedisse socorro: se há algum Deus na plateia, que se apresente e nos ajude, a nós que ainda continuamos vivos. A partir daí, o desespero de Agnes ou de sua alma torturada que não pode deixar aquela casa, no entender dos espiritualistas, só é superado em sensibilidade pela imagem final. As quatro mulheres andando no jardim, "estar cercado das pessoas que se ama, isso deve ser o que chamam de felicidade", dizem elas. Talvez estejam certos também os que veem na fita uma homenagem ao autor russo Tchecov (que fez As três irmãs como um adeus à grandeza da burguesia decadente, o último suspiro de uma época pré-revolucionária). Ou mesmo os que admitem que o personagem de Thulin, essa dama intelectual e um pouco neurótica, tome frequentemente a forma de um autorretrato do autor. A última palavra é dele: "Infelizmente somos e permanecemos analfabetos em termos de sensibilidade e sensações morais. Todos nós bloqueamos nossos sentidos. Na escola, aprendemos tudo sobre história ou matemática, mas nada sobre como funciona a alma e o espírito. Não tenho certeza que eu mesmo entenda Gritos e sussurros inteiramente. Digo sempre como Stravinsky, "nunca entendi completamente uma obra de arte, eu somente a vivi". Em vez do Bergman já compassivo de seus últimos filmes, em particular de Fanny e Alexander, eu prefiro este Grito atormentado, inquieto, sem respostas, zombando da passageira felicidade dos humanos.





Música para os olhos

José Carlos Avellar



Numa conversa com estudantes da PUC, em sua recente visita ao Rio, Joseph Losey disse que todos os filmes deveriam ser vistos pelo menos duas vezes, pois só a partir de uma segunda visão o espectador começa mesmo a sentir as imagens. A vida é curta para tantos filmes, lamentou. Só nos resta portanto escolher os poucos filmes que poderemos ver e rever.

Numa imagem, é verdade, tudo parece estar bem à vista. A ideia de qualquer coisa escondida ali, diante de nossos olhos, numa imagem, parece maisque estranha. Para a maioria das pessoas, só mesmo um erro de construção poderia explicar que um objeto feito para traduzir o mundo para os olhos exija uma segunda ou terceira visão para ser compreendido. O que é feito para ser visto deve saltar aos olhos - esta é a sensação comum. E numa imagem de cinema esta sensação parece ainda mais verdadeira. Tudo parece estar bem à vista, porque as coisas na tela se mexem como coisas vivas de verdade. Porque os olhos da câmara se mexem como olhos vivos de verdade. Assim, as pessoas acreditam serem donas de seu olhar, acreditam dominar as imagens, quando são, de fato, dominadas por elas.

Algumas coisas se escondem mesmo dentro de uma imagem. Estão lá, mas não são vistas. Porque certos hábitos de visão concentram o olhar na dominante da imagem ou porque a surpresa do primeiro contato com uma informação de natureza tão abrangente só permite reter a impressão de conjunto. De fato, nenhuma imagem se esgota à primeira vista. O interesse e o prazer aumentam numa segunda observação, quando finalmente se tornam visíveis detalhes não percebidos na primeira vez. O interesse e o prazer aumentam quando o espectador consegue ver além dos objetos e ações reunidos numa imagem, consegue ver também o que esta reunião de objetos e ações representa.

Foi mais ou menos isto que Losey tentou explicar ao dizer que um filme só começa a ser visto depois da segunda vez. Foi mais ou menos isto que Ingmar Bergman tentou colocar em discussão ao mostrar em Sonata de outono (1978) duas vezes a mesma ação, a interpretação do Prelúdio número 2 em dó menor de Chopin.

Vejamos uma primeira vez estas imagens que se repetem no filme de Bergman. Charlotte e Eva, mãe e filha, acabaram de jantar. Tomam café e conversam ao lado do piano. Charlotte, concertista famosa, testa o som do piano e descobre ao acaso a partitura do prelúdio de Chopin. A música é interpretada então pela primeira vez. Eva senta-se ao piano para atender ao pedido de Charlotte. E quando o prelúdio chega ao fim começa a ser interpretado de novo. A cena corre na tela outra vez.

É verdade, as duas ações não são rigorosamente iguais. Na primeira vez Eva está ao piano, Charlotte escuta. Na segunda vez Charlotte está ao piano, Eva escuta. Na primeira vez a filha toca para atender ao pedido insistente da mãe. Na segunda vez a mãe toca para atender ao pedido insistente da filha. É verdade ainda, entre a cena e a repetição existe um entreato, ligeira pausa, para discutir os sentimentos do compositor e a melhor maneira de interpretá-los.



Mas estas diferenças pouco significam. A música soa do mesmo modo. Os rostos mostram a mesma expressão. Mãe e filha se relacionam do mesmo modo. As duas cenas, enfim, mostram a mesma coisa, planos do rosto de Eva e planos do rosto de Charlotte encaixados na música de Chopin. Um diálogo mudo entre uma filha com medo e uma mãe distante e fria. Entre a dominada e a dominadora. Um diálogo mudo, porque mãe e filha não dizem claramente o que sentem.

Não importa muito saber quem está ao piano e quem está ao lado. As duas interpretações do prelúdio partem de uma imagem comum, o detalhe da mão sobre o teclado. As duas interpretações avançam do mesmo modo. Os rostos se sucedem sobre um mesmo fundo neutro, de suave colorido alaranjado; destacamse o vermelho do vestido de Charlotte e o verde do vestido de Eva. Os rostos se sucedem sobre a mesma sonoridade suave do prelúdio de Chopin. Destacam-se a superioridade e a indiferença de Charlotte, que se expressa em silêncio, nos sinais de seu rosto. Destacam-se a tensão e o medo de Eva, que se expressa também em silêncio, através dos sinais de seu rosto.

Ao repetir em *Sonata de outono* a interpretação do Prelúdio número 2 de Chopin, o diretor retoma uma solução formal que ele mesmo já usara anteriormente em *Persona*. Neste filme realizado em 1966 repete-se o trecho em que a enfermeira Alma interpreta o medo e a mudez da atriz Elisabeth Vogler. O espectador vê duas vezes a mesma cena, uma imediatamente após a outra, e as personagens nem sequer trocam de posição no quadro. Quem se desloca é a câmera. Na primeira vez ela está diante da personagem que escuta, olha fixo para a atriz muda. Na segunda vez a câmera está diante da personagem que fala, olha fixo para a enfermeira.

Repetir uma imagem, levar o espectador a ver de novo a mesma cena, lá em *Persona* como aqui em *Sonata de outono*, foi a solução adotada pelo realizador para levar as pessoas a ver mesmo, a sentir o que existe além do imediatamente visível: a enfermeira que diz o que a atriz não quer dizer; o piano, a mãe, a filha, o fundo neutro, Viktor na sala ao lado, o café de final de jantar, o prelúdio. Repetir a cena como uma espécie de sinal de alerta (e, significativamente, em Persona a repetição é precedida do som de uma sirene) uma indicação de que ali, de algum modo, se concentra a questão que o filme pretende discutir.

Mas não é somente isto. A repetição é também um sinal mais evidente do estilo de narração adotado nestes filmes. Uma imagem aparece de novo, assim como uma frase musical se repete no meio de uma melodia, porque ao construir o filme o realizador procurou uma solução correspondente à de uma composição musical. Não é só pela associação estabelecida a partir do título, *Sonata de outono*. Nem só pelas citações a uma suíte de Bach, a uma sonata de Handel ou ao prelúdio de Chopin. Nem pela referência nos diálogos a Mozart, a Bartok e a Beethoven. Nem mesmo pelo fato mais ou menos incidental de sua personagem principal ser uma pianista. As relações entre o cinema e a música neste filme vão mais longe porque o diretor tenta aqui (de modo mais acentuado que em seus filmes anteriores) manipular as imagens como se fossem notas ou frases musicais. Quase nem conta uma história. Escreve uma música.

Uma ligeira abertura, um ligeiro *finale*, para abrir e fechar a Exposição. Nos dois movimentos, um mesmo personagem, Viktor, que pouco participa da ação – ele fala diretamente para o espectador. Entre eles três extensos movimentos que seguem mais ou menos os andamentos característicos de uma sonata. Um primeiro

movimento *allegro* (a chegada de Charlotte, o encontro com Lena, a preparação para o jantar); um segundo movimento de tempo mais lento (a cena em que se repete a interpretação do Prelúdio de Chopin); e, finalmente, o tempo de ritmo mais intenso (a discussão entre mãe e filha durante a madrugada).

No movimento central é que os temas expostos na primeira parte começam a se solidificar. No ritmo mais lento da parte central se delineia já os sons nervosos que explodem de fato na terceira parte da composição. E por isto, ali, no trecho tento da sonata, as imagens-tema se repetem. É o movimento que concentra a ideia do filme. Ver de novo, pegar não só a melodia que corre em primeiro plano, mas também o tema secundário que vem por baixo.

Música para os olhos José Carlos Avellar

O que salta à vista no movimento central de *Sonata de outono* é o sofrimento da filha que não consegue obter a aprovação integral da mãe; e uma certa satisfação sádica da mãe, que se sente ainda superior e necessária para ensinar algo à filha. (ideia desenvolvida adiante, no terceiro movimento do filme, quando Eva afirma que "a infelicidade da filha é a felicidade da mãe"). O que se vê é uma discussão entre mãe e filha a partir do que seria um erro de concepção na interpretação de uma peça de Chopin.

Elas podem então ser observadas não só como uma conversa em torno da maneira correta de interpretar Chopin, pois em verdade as qualidades que Charlotte aponta em Chopin são as características de sua própria personalidade.

"Chopin", diz Charlotte, "era sempre seguro de si, orgulhoso, sarcástico, sofrido e muito viril. Falava de uma dor encoberta. Era calmo, claro e rude. Veja as primeiras notas. Ele sofre, mas não diz que sofre. O segundo prelúdio deve soar mal, como uma dor que se consegue vencer depois de grande esforço."

Ao falar de Chopin, Charlotte faz um elogio de si mesma. Compara a filha a "uma boa velha dama sentimental". Diz que as pessoas devem aprender a dominar seus sentimentos. Diz que as emoções devem ser encobertas e sugeridas através de uma expressão controlada, organizada e viril. Não importa saber se o que ela diz corresponde em todo ou em parte à música de Chopin. O que interessa é ver que o diálogo aí ajuda a compreender a personagem em particular e a história que está sendo contada como um todo.

Uma cena de filme, enquanto está na tela, deve ter a força de uma coisa autêntica, deve bater nos olhos e nos ouvidos como coisa natural. Uma cena de filme, depois que a projeção acaba, deve ter a força de uma representação, deve ficar na memória como coisa que se refere a uma situação bem mais ampla que aqueles fatos materialmente ali apresentados.

Ou seja, o conflito entre Charlotte e Eva não é só a história de um particular desencontro entre mãe e filha, nem mesmo só a história de um comum desencontro entre mãe e filha. É, principalmente, um meio de representar uma questão mais ampla que se encontra na base de boa parte dos filmes de Bergmam: o sentimento de que as pessoas, em geral, são emocionalmente analfabetas, que ignoram tudo sobre suas próprias emoções, que se mascaram por trás de falsos arrazoados, e que, talvez por esses erros, se relacionam por meios de rituais de humilhação – este aqui, possivelmente, o pior de todos os imagináveis rituais de humilhação, aquele que a mãe impõe à filha.



Ver um filme duas vezes para começar a compreendê-lo, como diz Losey, significa identificar, ao mesmo tempo, numa só imagem, o seu lado exterior, o que parece coisa real, viva – conversa da qual poderíamos nós na plateia participar ou presenciar – e também o seu lado interior, o que existe como coisa representada, como referência a fatos, ideias e situações que não estão diretamente ali, o lado que transcende ao que se vê. Cinema transcendental.

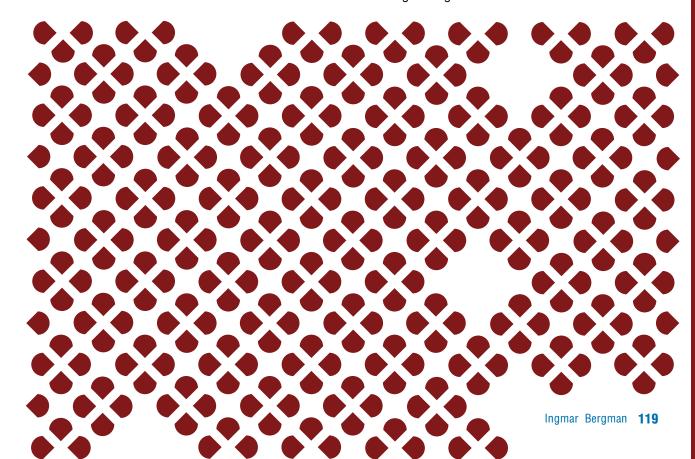
De quando em quando um filme procura pegar os olhos do espectador através de uma aparência realista. O cinema, aí, se oculta enquanto uma representação e se mostra só como se fosse uma perfeita imitação da vida. De quando em quando acontece o contrário, para conversar com maior eficiência com a plateia um filme reafirma a necessidade de ver a imagem duas vezes. Duas vezes em simultaneidade, a segunda vez em cima da primeira, a representação em cima da aparência de realidade.

A necessidade de uma dupla visão pode aparecer expressa nas linhas de composição de uma determinada cena, no comportamento da câmera ou nos gestos dos intérpretes, assim como acontece na cena em que mãe e filha tocam piano em *Sonata de outono*. Ou o apelo para ver duas (ou mais) vezes cada imagem pode aparecer diluído em todas as cenas, na própria estrutura do espetáculo, assim como acontece no *Don Giovanni* (1979), de Joseph Losey. Aqui, como se trata de filmar uma ópera, como a matéria-prima da imagem já é uma representação (feita ao ar livre, em cenários naturais), e uma representação musical, cantada, reiterativa, aqui o espectador é todo o tempo obrigado a ver duas vezes. Inverte-se até o procedimento comum, a imagem aparece primeiro como representação, e só depois como um registro de objetos e ações naturais.

Versão estendida de texto publicado em novembro de 1979 por ocasião do lançamento comercial de Sonata de outono no Rio de Janeiro

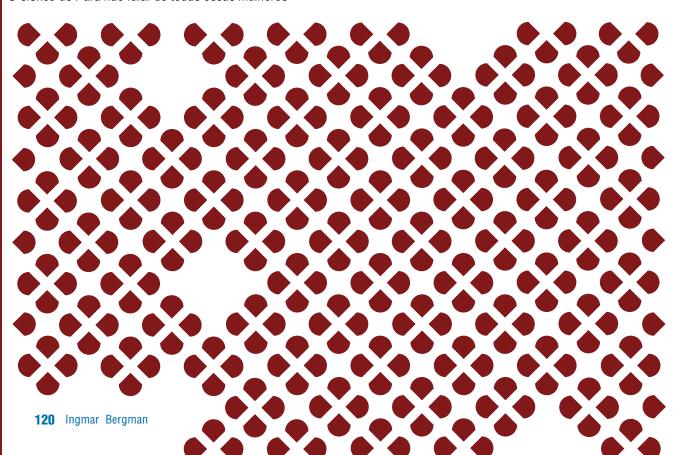


Ingrid Bergman e Liv Ullmann em Sonata de outono





O elenco de Para não falar de todas essas mulheres



Para não falar de todas essas mulheres

Robin Wood

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Se a alguém fosse pedido para nomear o maior diretor de mulheres no cinema, provavelmente a resposta automática seria George Cukor. Mas numa reflexão mais profundo talvez a pessoa ficasse tentada a se retratar e dizer: "Não, é Ingmar Bergman". A razão pela qual não se pensa em Bergman de cara é óbvia: sua obra é bastante consistente como registro de desenvolvimento pessoal, enquanto que o único recurso realmente consistente de Cukor é a sua excelência em realçar o potencial de suas atrizes - é impossível, em Hollywood, para um diretor ser "pessoal" no sentido que Bergman é.

Por mais incompatíveis que estes diretores pareçam, o tratamento que Bergman dá às suas atrizes em seus filmes mais relaxados é impressionante como nos de Cukor. A exploração das potencialidades da atriz pelo diretor é sentida como um fator importante no ato criativo, um fim em si mesmo em vez de um mero meio: considere, por exemplo, Maj-Britt Nilsson no filme Quando as mulheres esperam, ou Harriet Andersson em Monika e o desejo e Sonhos de mulheres. Uma série de filmes de Bergman são inequivocamente centrados na mulher: Juventude, Quando as mulheres esperam, Sonhos de mulheres, No limiar da vida, O silêncio, Persona. Ele voltou várias vezes para uma exploração notável dentro das experiências essenciais da feminilidade pelo ponto de vista da mulher: o sexo, o casamento, o parto.

Para se reivindicar uma importância muito especial às mulheres nos filmes de Bergman, não se pode menosprezar o papel dos homens: listar as excelentes atuações de Max von Sydow, Gunnar Björnstrand e outros seria claramente supérfluo. No entanto, com uma ou duas exceções notáveis (Áke Grönberg em Noites de circo e Victor Sjöström em Morangos silvestres), o uso de protagonistas masculinos por Bergman é bem diferente de seu uso dos femininos. Em seus papéis principais antes de Vergonha - O sétimo selo, O rosto, A hora do lobo -, von Sydow é menos uma personalidade independente do que uma projeção de Bergman no filme. Björnstrand, um ator de extraordinária versatilidade e recursos técnicos, cujos desempenhos estão entre as delícias principais de muitos filmes de Bergman, é, no entanto, muito raramente o seu centro emocional. Na óbvia exceção Luz de inverno, ele é de novo essencialmente uma autoprojeção do diretor; embora distanciada e vista de forma mais objetiva, é de importância crucial, creio eu, que Björnstrand, e não von Sydow, tivesse desempenhado o papel. Jarl Kulle em O olho do diabo é outra bastante óbvia persona de Bergman (há até mesmo certa semelhança física). O mesmo poderia ser dito, com menos obviedade e com reservas, sobre Sjöström em Morangos silvestres. Uma razão pela qual esse filme e Luz de inverno sejam tão marcadamente superiores a, digamos, O sétimo selo, O rosto e O olho do diabo, é que os personagens que encarnam os problemas pelos quais Bergman tem pessoal obsessão estão nestes dois filmes menos imediatamente relacionadas com o diretor, os problemas tornando-se assim mais distanciados e universais. Mas a relação do diretor com o pesonagem permanece clara o suficiente.

Esta identificação pessoal não é claramente o caso com as mulheres de Bergman, novamente com uma ou duas exceções parciais: Ingrid Thulin em *O silêncio*, talvez Harriet Andersson em *Através de um espelho*. No entanto, as atrizes de Bergman têm



desempenhado um papel, mesmo se ambíguo, importante no seu desenvolvimento. Vê-se muito rápido que atrizes diferentes tiveram uma importância especial para ele em diversas fases. A ambiguidade surge a partir da relação entre o uso que Bergman faz de uma atriz como um meio e o uso dela como um fim: entre o Bergman fabricante de filmes pessoais, autoexploratórios, e o Bergman, o Cukor sueco. O surgimento de uma nova atriz para ser usada de forma consistente através de uma sucessão de filmes, invariavelmente marca uma nova fase em andamento de Bergman. Mas até que ponto ele procura e usa uma atriz para expressar novos desenvolvimentos internos e em que medida sua relação artística provoca o ser interior delas é impossível de se determinar.

Tratando as atrizes individualmente, então, pode-se distinguir o período inicial de aprendiz/experimental de Bergman em cinco partes se sobrepondo, mas fases bastante claras: 1) A fase Maj-Britt Nilsson. 2) A fase de justaposição de Harriet Andersson e Eva Dahlbeck, às vezes dentro do mesmo filme. 3) A fase Bibi Andersson, sobrepondo-se com 4) Uma fase Ingrid Thulin. 5) A presente fase Liv Ullmann. Pode-se objetar, uma vez que a maioria dessas atrizes aparecem em filmes fora do seu período específico, mas há uma diferença importante. Durante sua própria fase, cada uma delas é usada de forma consistente em papéis intimamente relacionados, que desenvolvem uma personalidade única, claramente definida; quando ela sai do período é para um papel completamente distinto desses. Por isso, Bergman usa Eva Dahlbeck com absoluta coerência em uma certa personalidade: desde sua primeira aparição em seu trabalho em Quando as mulheres esperam, indo de *Uma lição de amor* e *Sonhos de mulheres* até *Sorrisos de uma noite de amor* – quando reaparece em No limiar da vida, ela é usada como atriz, e tem um desempenho inteiramente diferente em um papel com uma função completamente diversa em relação ao conjunto. As personagens encarnadas por Harriet Andersson durante o mesmo período são mais diversificadas, mas elas têm pontos em comum que estão ausentes em seu papel de fora de período: Através de um espelho. Bibi Andersson em Persona não é mais a Bibi Andersson de O sétimo selo, Morangos silvestres, O rosto e O olho do diabo; a Ingrid Thulin de A hora do lobo é dificilmente reconhecível como a atriz da Luz de inverno e O silêncio. Para não falar de todas essas mulheres, em parte um filme-testamento de Bergman, no qual claramente tentou reunir o maior número possível de suas atrizes, é obviamente um caso especial, e como tal não constitui uma exceção genuína. O caso de No limiar da vida é mais complicado. Feito no meio da sobreposição das fases Bibi Andersson / Ingrid Thulin, não foi escrito por Bergman, portanto, foi um trabalho menos pessoal do que os seus vizinhos imediatos (Morangos silvestres e O rosto); Bibi Andersson tem um desempenho de "personagem" bastante distinto (e preferível) do que a personalidade que Bergman a encorajava a desenvolver em outros contextos. O desempenho de Ingrid Thulin, por outro lado, é absolutamente essencial para Bergman quanto ao desenvolvimento das potencialidades desta atriz, e fica no ar a pergunta sobre qual contribuição (se houve) que as revelações de No limiar da vida, feitas direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, deram para a gênese de O silêncio. Quero agora examinar cada um desses períodos com mais detalhe, e tentar mostrar a relação de cada atriz com as diferentes fases de desenvolvimento de Bergman: um desenvolvimento que pode, o tanto quanto legitimamente, ser visto tanto em termos da progressão de Doris Svedlund (em Prisão) a Liv Ullmann quanto em termos de progressos interiores análogos.

Dificilmente se pode falar de um período Doris Svedlund, eu a escolhi porque a personagem que ela interpreta em Prisão é representante do ponto de paródia das mulheres mais típicas nos trabalhos iniciais de Bergman. Estas observações são certamente provisórias, uma vez que existem numerosas lacunas no meu conhecimento dos primeiros filmes: eu não vi Crise, Chove sobre nosso amor, Um barco para a Índia, Música na noite (tudo adaptado de trabalhos de outras pessoas) ou os roteiros de Bergman supostamente muito importantes como Sede de paixões e Rumo à felicidade. Mas parece claro que o tipo de moça decaída (Hets - escrito por Bergman, dirigido por Alf Sjöberg) ou prostituta (Porto, Prisão) que, de maneira ambígua e muitas vezes convincente, mantém sua inocência virginal é de importância especial neste período. A principal (e paralisante) característica dos primeiros filmes de Bergman que eu pude ver é a manifesta incapacidade do diretor para chegar a um acordo com a vida adulta. Os protagonistas tendem a ser jovens, impotentes e condenados, apresentados sem reconhecimento crítico de sua debilidade; os mais velhos são corruptos, hostis e exploradores, apresentados sem simpatia ou verdadeira compreensão. Quando há uma tentativa de chegar a termos com a geração mais velha através de alguma decisão deliberada dos protagonistas (como no final de Porto), o efeito é superficial ao extremo e sua forma prática e os resultados permanecem inexplorados. A dicotomia entre o novo e o velho parece absoluta: não há uma percepção de como um pode se desenvolver no outro, e nem das possibilidades de como a vida desemboca na maturidade.

A fase Maj-Britt Nilsson se desenvolve a partir daí. É composta por apenas três filmes, Rumo à felicidade (que eu não vi), Juventude e Quando as mulheres esperam, mas a vivacidade e a força da personalidade da atriz e da sensibilidade com que Bergman orienta seu desdobramento não deixa nenhuma dúvida de sua importância. Juventude é o grande filme do período inicial de Bergman, ao mesmo tempo a afirmação definitiva do tema da vulnerabilidade da juventude e o primeiro filme (que eu saiba) em que essa juventude começa a ser transcendida. A personalidade de Maj-Britt Nilsson tem uma profundidade e uma capacidade de resistência que oferecem possibilidades muito além das reveladas na Zetterling Mai de Hets, na Nine-Christine Jönsson de Porto, e na Eva Henning e na Doris Svedlund de Prisão. Estas qualidades fazem possível a expressão da transição para a maturidade e para a aceitação do mundo totalmente adulto, com desilusões talvez, mas ainda com possibilidades de continuar vivendo. Esta progressão é repetida no episódio central de Quando as mulheres esperam, que é totalmente o núcleo emocional do filme. Depois disso, a Srta. Nilsson desaparece da obra de Bergman e é uma grande perda.

A fase Maj-Britt Nilsson dá lugar ao período que equilibra Harriet Andersson e Eva Dahlbeck. Há uma sobreposição em Quando as mulheres esperam, o último filme no qual se tem a Srta. Dahlbeck em seu centro. Harriet Andersson faz sua aparição pela primeira vez no filme seguinte, em Monika e o desejo, e é novamente a atriz principal no próximo, Noites de circo. O filme que se segue, Uma lição de amor, tem as duas atrizes juntas pela primeira vez, com Andersson em papel secundário em relação a Dahlbeck. No próximo, Sonhos de mulheres, as duas estão perfeitamente equilibradas: na verdade, o filme é construído sobre o contraste entre elas, e assume uma importância inesperada quando vemos o desenvolvimento de Bergman deste ponto de vista. A fase Dahlbeck-Andersson termina com Sorrisos de uma noite de amor, com jeito de um retrospecto de Bergman. A oposição destas duas atrizes durante este período é perfeitamente lógica. Com Harriet Andersson e Monika

122 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 123

Para não falar de todas essas mulheres Robin Wood



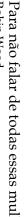
começa uma atitude inteiramente nova para com a juventude, que não é mais vista com o idealismo inocente e sentimental. Os jovens encarnados pela Srta. Andersson estão em flagrante contraste com as Sras. Henning, Svedlund e Jönsson, bem como com Maj-Britt Nilsson. Elas são fortes, sensuais, cheias de energia, muitas vezes instáveis, ou pelo menos não confiáveis. Ao mesmo tempo, através da personalidade de Eva Dahlbeck e seu equilíbrio de afabilidade e tolerância, com uma ironia sagaz de proteção, Bergman começa a explorar as possibilidades da maturidade plena, o mundo de compromissos adultos e impurezas em que, no entanto, a vida ainda pode ser vivida e uma satisfação parcial alcançada. As duas mulheres representam polos opostos de valores, em que a tensão entre os filmes deste período são construídos.

A fase seguinte, que (deixando de lado os dois filmes de Isaksson) consiste no avanço de O sétimo selo, Morangos silvestres, O rosto e O olho do diabo, é a única claramente dominada por homens. Aqui Bergman explora uma angústia que acredita-se ser pessoal, caracterizada pelos tormentos da dúvida religiosa, autodesconfiança agonizante, medo da esterilidade emocional e espiritual. Embora ele contenha um dos grandes filmes de Bergman (Morangos silvestres, que não é sem falhas), esta é uma das fases menos satisfatórias do seu trabalho, contendo os filmes menos agradáveis de sua maturidade. Bibi Andersson participa de todos os quatro filmes, ao longo dos quais ela é usada muito monotonamente para personificar os mesmos valores. Essencialmente, Bergman parece tentar recapturar através dela, quando era tarde demais, uma sensação de inocência juvenil e de espontaneidade como um valor positivo preponderante: embora nunca sem charme, a atriz tende a ser condescendente e artificial, a espontaneidade forçada, o encanto muito autoconsciente. Culpa-se Bergman por isso, não a atriz, que é tão notável em No limiar da vida e Persona: claramente o que ele queria dela nos filmes em questão o impediu de explorar seu pleno potencial.

É durante este período que Ingrid Thulin se destaca: em Morangos silvestres e O rosto se desenvolve uma oposição de valores, incorporados nela e em Bibi Andersson, comparáveis (embora bem diferentes) aos da dualidade anterior de Eva Dahlbeck / Harriet Andersson. Naquele momento, uma maturidade preparada, irônica e sofisticada foi equilibrada em oposição a uma juventude vigorosa e direta, mas não confiável; agora, uma maturidade muito diferente, trágica, se opõe a uma inocente expontaneidade um tanto jovem e suspeita. O questionamento da existência angustiada que se associa ao cavaleiro em O sétimo selo é feita em Morangos silvestres, em O rosto e, acima de tudo, em No limiar da vida, através dos olhos trágicos e retorcidas, e da boca oscilante de Ingrid Thulin. Por três filmes ela desaparece: em parte do tempo estava trabalhando para diretores fora da Suécia, um período insatisfatório e inquieto tanto para ela quanto para Bergman. A natureza hesitante e desigual do seu trabalho neste momento sugere que ele não estava pronto para a exploração do potencial da atriz que estava por vir, e que estava também para ser a exploração definitiva da angústia pessoal de Bergman. Ou, se Ingrid Thulin estivesse disponível, será que seu desenvolvimento extraordinariamente rápido e radical viria mais cedo?

Este desenvolvimento, pode-se dizer, fez Liv Ullmann ser possível; em qualquer caso, ela emerge com uma estranha adequação. Foi difícil no início se ver exatamente qual seria sua significância, seus papéis em Persona e A hora do lobo sendo tão diferentes um do outro. O que eles têm em comum, no entanto, é a capacidade de comprometimento emocional total, expressa tanto na retirada do envolvimento de Elisabeth Vogler de uma realidade terrível em Persona quanto na profunda relação intuitiva de Alma Borg, empática com o marido em A hora do lobo. Em Vergonha, ela torna-se o repositório - ao mesmo tempo muito forte e muito vulnerável, maravilhosamente sensível e aberta à experiência, capaz das mais profundas respostas emocionais - para todos os sentimentos positivos de Bergman sobre a humanidade.

Texto originalmente publicado no livro Ingmar Bergman (Nova York: Praeger, 1969)





Fanny e Alexander: o romance de formação de Bergman

Rick Moody

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Após sua estreia nos EUA em 1983, a versão para cinema de Fanny e Alexander de Ingmar Bergman gerou grande controvérsia. Bergman sempre pareceu produzir conflito entre cinéfilos (Phillip Lopate, por exemplo, escreveu recentemente sobre as reações polarizadas para Bergman nos anos 1960), mas Fanny e Alexander, que o diretor anunciou como seu último trabalho para cinema, pareceu produzir críticas com violência ainda maior, como se só houvesse uma única chance restante para ser citado sobre o assunto. Você só podia ter amado ou odiado o filme, e fortes vozes da comunidade crítica se alinharam em ambos os lados. John Simon, na National Review: "Poucas coisas são mais tristes do que a tentativa de um grande artista, até então totalmente apreciado apenas por uma minoria, para atingir as massas". Vincent Canby, no New York Times: "Fanny e Alexander é mais um triunfo na carreira de um dos nossos maiores cineastas vivos. "

Contudo, a história nos liberta de preconceitos. A pergunta para o espectador contemporâneo é como o último filme de Bergman se parece, mais de 20 anos depois. E para mim, o assunto está resolvido: Fanny e Alexander no século XXI se parece com o que era para ser, um grande romance onívoro de formação sobre a imaginação jovem no momento do início do modernismo. A imaginação é o cerne do filme, central tanto para a sua história, com Alexander ficando mais velho, quanto em seu processo, no seu desenho opulento e ritmo lânguido e confiante.

Mesmo nos primeiros segundos do filme, encontramos o jovem Alexander Ekdahl sozinho na casa de sua avó, no que parece ser um sonho, imaginando que ele vê uma estátua em movimento na sala. É uma introdução bonita para a festa de Natal que se segue, e nela começamos a entender que o estilo do filme vai combinar as tradições impassíveis do século XIX (o século do nascimento de Alexander) e as preocupações ilusionistas do século XX. O jantar de Natal da família, com sua atenção aos detalhes, é cheio de momentos visualmente deslumbrantes, como Gustav Adolf (como o tio de Alexandre que é dono de restaurante) se pavoneando na recepção antes da refeição com uma gigante, flamejante tigela de ponche; tio Carl, o professor pirado, surpreendendo as crianças em uma escada com sua onipotência no departamento da flatulência; e da bonita luta de travesseiros no quarto logo após o jantar.

Bergman cresceu com um clérigo bastante severo como pai. E se a primeira metade de Fanny e Alexander representa uma origem idealizada para o diretor (no personagem de Alexander), na qual o jovem artista é criado em uma família de atores e manivelas adoráveis, a segunda metade do filme - após a morte do amado pai de Alexandre, Oscar - conta um conto muito mais sombrio. Aqui é contado o casamento de sua mãe Emilie com o clérigo que preside o funeral de Oscar, o bispo Edvard Vergérus. A curiosidade cordial de Alexander na primeira metade do filme agora dá lugar a um cinismo teimoso, visto que ele murmura "mijo, cacete, merda" e outras escatologias durante todo o cortejo fúnebre. Ele e sua irmã mais nova, Fanny, sofrem com o namoro de sua mãe com o francamente apático calvinista Vergérus, mas com um muito mau pressentimento. É nesta narrativa mais sombria que o fantasma de Oscar, talvez evocado pelo próprio Alexander, começa a se intrometer. Da mesma forma, na esteira de sua perda, Alexander inventa um



boato que começa a se espalhar: ele será, diz ele, vendido por sua mãe para um circo itinerante; ele será, diz ele, treinado como um acrobata com uma cigana chamada Tamara. Como qualquer bom escritor de ficção, Alexander Ekdahl transforma suas más circunstâncias em excelente material.

Não vou me alongar demasiado na residência do bispo e nas suas carências, a fim de evitar estragar uma das partes mais impressionantes do filme de Bergman, mas basta dizer que não é de se admirar que as histórias de Alexander se tornem ainda mais barrocas nesta paisagem. Bergman parece estar sugerindo que para se tornar o artista, para se tornar o adulto plenamente consciente contador de histórias, o menino precisa se libertar do jugo do pai. Bergman encena essa liberação duas vezes no filme, primeiro com a morte de Oscar e, em seguida, com o destino do padrasto autocrático (interpretado com enorme brio por Jan Malmsjö). Fanny e Alexander retrata esse parricídio segundo uma sequência de invenção enorme, que foi, para mim, quando eu vi pela primeira vez o filme em 1983, o momento em que eu sabia que estava na presença de uma arte duradoura - arte que duraria enquanto houvesse projetores para projetá-la.

É Isak Jacobi, um ex-amante da avó de Alexander, que vem ao espírito das crianças, longe das garras do bispo Vergérus, e faz isso como se a partir das páginas de um conto de fadas - com Fanny e Alexander viajando clandestinamente em um baú de esperança levado para fora de seu apartamento. Sua casa em si é uma paisagem de sonho, repleta de antiguidades e lixo. Os quartos parecem acrescentarse a outros quartos, dependendo da hora, de modo tal que o espaço se estende e cresce. Estes aposentos também contêm o teatro de marionetes do sobrinho de Isak Aron, aos quais Alexander é inexoravelmente puxado. O "jogo dos sonhos" de Alexander Strindbergian é ainda mais evidente no seu encontro com o estranho e violento irmão de Aron, Ismael, interpretado com ameaça e fascínio pela atriz Stina Ekblad. Esta é a iniciação de Alexander para a liberdade da imaginação, na qual violência, coincidência, morte e sexualidade, todas se tornam partes regulares da vida. Enquanto isso, na casa paroquial gótica, como se em resposta às orações de Alexandre, um acidente espetacular o liberta da opressão do padrasto de uma vez por todas.

Essa libertação é provocada pelas circunstâncias? É provocada pela coincidência? É provocada por Deus, que faz uma aparição para Alexander como um fantoche um pouco cômico entre as criações de Aron? Ou a libertação do bispo é parte da viagem pela imaginação de Alexander? Depois que Alexander adormece no início do filme, não é possível que ele esteja sonhando esta história em sua totalidade?

Estas são perguntas do tipo que os filmes de Bergman sempre geraram, e talvez então a resposta para isso, resumindo Bergman, é só perguntar como sempre fizemos, e perceber que são de interrogações que compõem a vida. Talvez Fanny e Alexander seja simplesmente um fio autobiográfico, como Alexander diria, de modo que agora Bergman e Alexander nos parecem ser apenas um e o único narrador do conto. Talvez Alexander seja Bergman refratado, neste caso, no espelho convexo da arte, no qual estranhas coincidências são rotineiras e respostas agradáveis são difíceis de encontrar. Ou talvez Bergman seja algo do próprio sonho de Alexander, a partir do qual o menino ainda tem que acordar.

À esta luz, Fanny e Alexander situa-se ao lado das grandes histórias de Thomas Mann, Heinrich von Kleist, Franz Kafka, Bruno Schulz e August Strindberg, o último dos quais é citado melancolicamente no final do filme. Fanny e Alexander combina os rigores do realismo - na cinematografia cristalina de Sven Nykvist; na concepção cênica e de costumeira elegância; nas performances maravilhosas de Bertil Guve (como Alexander), Edwall Allan (como Oscar), e Malmsjö - com o registo de sonhos e fantasias que nos chegam a partir de narrativas folclóricas, tudo a serviço da revelação de como um jovem rapaz cresce. "Imaginação", como observa o bispo Vergérus para Alexander, "é algo esplêndido, uma força poderosa, um dom de Deus. Ela nos é confiada pelos grandes artistas, escritores e músicos." Na perseguição a este tema, Ingmar Bergman fez um de seus filmes mais calorosos e memoráveis, que é ainda mais cativante hoje do que quando foi lançado.

> Texto publicado no encarte da edição especial em DVD do filme Fanny e Alexander, lançado pela Criterion Collection

Fanny e Alexander: o romance de formação de Bergman Rick Moody



Saraband

Luiz Carlos Oliveira Jr.



O único extra do DVD de Saraband é um making of do filme. E é o suficiente, o melhor extra que vejo em muito tempo. No vídeo, um Bergman descontraído, brincalhão e generoso com os atores substitui a imagem do gênio tirano e ranzinza que tanto fãs quanto detratores gostavam de cultivar. A atenção ao mínimo detalhe, o ensaio exaustivo de algumas cenas, a exigência com os atores, a meticulosidade na construção dos cenários e dos planos, tudo isso está lá. Mas a maneira de conduzir essa orquestra é sempre doce, sempre paciente e atenciosa. Antes de esgotar a maturidade do diretor numa figura de vovô gente boa, o making of ilustra um processo de composição que abre novas perspectivas sobre a obra do diretor sueco. Novas perspectivas sobre Bergman, a essa altura do campeonato? Sim. Na primeira reunião com o elenco, como é mostrado no making of, ele resolve "levar para o pessoal" e conta de que forma recebeu a morte da esposa. Era para ser simples, uma pessoa estar viva e depois estar morta, mas existia um complicador: ele não conseguia aceitar a ideia de que não veria mais a esposa, nunca mais. O que fazer? Erland Josephson, seu eterno ator, deu-lhe o conselho valioso: não desista de vê-la. E Bergman seguiu o conselho, não desistiu. Mas inverteu as expectativas, realizando Saraband como a experiência da morte em vida. Já vimos, em tantos outros filmes, os mortos revisitando o mundo dos vivos, ou os vivos tendo uma experiência de interseção com a morte. Agora é como se a morte fosse trazida para a própria experiência de vida, fosse transformada no avesso cúmplice do ser-vivo. Do simbolismo fácil de O sétimo selo e Morangos silvestres, Bergman salta para algo muito maior, e faz seu grande filme sobre aqueles mesmos temas: a morte, a família, o medo da loucura, a misantropia.

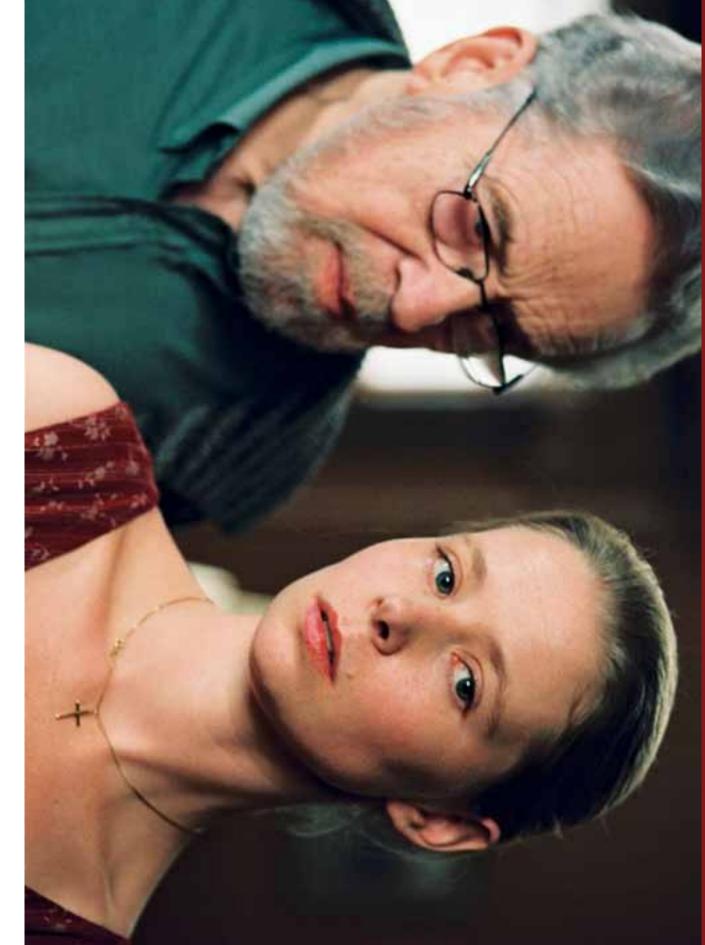
Johan (Josephson) e Marianne (Liv Ullmann) retornam após 30 anos: eles vêm de Cenas de um casamento, um dos poucos filmes de Bergman que resistiram a todas as revisões. Retornam e se põem face a face, já na segunda cena do filme, para dizer do que Saraband se constrói basicamente: cenas a dois. Ex-marido e mulher, pai e filha, mãe e filha, pai e filho, filho e ex-mulher do pai, neta e ex-mulher do avô. Dos cenários montados em estúdio, quase sempre alguma janela é deixada aberta, dando para uma paisagem (trompe l'oeil, ok, mas isso pouco importa) que areja o huis clos familiar com doses de bucolismo e juventude. A natureza é o que permanece jovem - não por acaso, a única personagem autorizada a possuir uma cena externa, correndo pela floresta, é Karin, a única jovem do filme. Ela corre por entre as árvores e cai à beira de um pequeno lago. Após equilibrar-se sobre um tronco que divide a terra e a água, Karin se encaminha - conscientemente, ao que parece - ao fora-decampo. Ela sai de quadro pela borda inferior. Se fosse num filme de Hitchcock, não teríamos dúvida: a saída de quadro pela borda inferior não poderia pontuar senão a morte da personagem. Mas em Bergman não é bem assim. Até porque a cena não termina depois que Karin sai de quadro: a câmera permanece fixa, mesmo plongé sobre o laguinho, quadro vazio, ouvimos dois ou três gritos esganiçados de Karin e ela retorna, pela mesma parte inferior da imagem, pelo mesmo lugar por onde saíra, agora de costas. De alguma forma, sua camisola vira uma fantasia de fantasma. Mas o temporário abandono do quadro não significou sua morte, e sim a aquisição de uma nova camada de vida, ou de uma nova forma de vida. A partir desse momento, Karin traz para o mundo dos vivos um eco (seu grito ecoa como poucos gritos

haviam ecoado na história do cinema) de outra dimensão. Quem sabe assim ela não consegue interpretar no violoncelo a sonata anteriormente impossível? Karin não podia tocar a sonata de Hindemith porque estava demasiado viva, enquanto a música solicitava um paradoxo: "viva, sem expressão". Será esse o preço da arte em Saraband, aproximar-se deliberadamente da morte?

Bergman, vívido, hiperativo no set de filmagem, mais do que nunca encarou a criação como um namoro com a morte, a solidão e a loucura - um namoro juvenil, inconsequente. Ele fez um filme que tem entre seus protagonistas uma foto, uma foto em preto e branco de Anna, a falecida esposa de Henrik. Anna é o elo que falta entre Henrik e Karin (pai e filha). Da mesma forma, Martha, que só será vista no epílogo, é o elo ausente na história de Johan e Marianne, personagem jogada a escanteio para aparecer num final desconcertante, em que a matéria estética de Persona é retomada e dá vazão a um distúrbio profundo do campo-contracampo. "Pela primeira vez me senti tocando minha filha", diz Marianne. O toque, o carinho que ela faz no rosto de Martha, é o afeto-distúrbio que leva esse campo-contracampo de Saraband a um terreno quase sobrenatural. Mais uma cena a dois, mais uma troca de sorriso e de choro. Godard certa vez fez um filme em doze tableaux (Viver a vida), que eram doze formas diferentes de filmar um diálogo entre um homem e uma mulher. Bergman fez Saraband em dez capítulos mais prólogo e epílogo, somando igualmente doze. Porém seus quadros não exigem exatamente a interação homem-mulher: exigem o número dois e a presença-ausência de um terceiro. Um morto, um vivo e um mortovivo. Anna, Henrik e Karin, por exemplo.

Por que Johan e Marianne se reencontram, afinal? Porque ele atravessa o crepúsculo da vida e ela sentiu que devia passar uns dias - os últimos - ao seu lado? Talvez. O que importa, no entanto, é que a "última noite" deles fica registrada com toda força. Na "hora antes do amanhecer", Johan vai ao quarto de Marianne e eles deitam nus na cama, para um último sono tranquilo lado a lado. Os corpos repousam calmamente, a inquietação de Johan se dissipa na penumbra. Outra cena de interior, outra cena de "câmara". E aí a pergunta: um filme para a televisão? A telinha sempre serviu como um detector de mentiras para certos filmes - aquele movimento de câmera que na tela gigante causa impacto pode se ver ridicularizado na "redução" para a TV (efeito estético anestesiado, ausência de significado detectada, resta o quê?). Mas e um filme pensado para a televisão, pode ele ser reprovado na sala de cinema? No caso de Saraband, duvido. As câmeras fazem a cobertura do espaço, o cenário é artificial, o som está colado à imagem... E o que vemos emergir de cada um desses procedimentos tipicamente televisivos é uma coisa um pouquinho mais antiga na história das invenções humanas: o cinema. Se Karin não fica quieta enquanto fala, anda de um lado para outro contando para Marianne a briga que teve com o pai, a câmera tenta acompanhá-la, reenquadra, tenta ser tão selvagem quanto a personagem - câmera de televisão. Num momento seguinte, contudo, na já descrita cena da floresta, é o fora-de-campo que se torna crucial para o filme (a TV não era destituída do fora-de-campo?). Prova de que seria interessante se o filme tivesse entrado em cartaz nos cinemas daqui antes do lançamento em DVD. A tela gigante só teria a acrescentar à nossa experiência com o filme.

> Texto publicado em outubro de 2006 na revista online Contracampo contracampo.com.br, por ocasião do lançamento de Saraband em DVD no Brasil





Ingmar Bergman

John Simon

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Ingmar Bergman é, na minha opinião mais ponderada, o maior cineasta que o mundo já viu até agora. Vejo o cinema como um meio totalmente visual e auditivo – nesta ambidestria se encontra sua glória –, e considero absolutamente equivocado o sentimentalismo nostálgico desses exaltadores de tempos passados que colocam o filme silencioso acima do som, ou de qualquer outra forma que minimize a importância da audição no prazer do filme. Embora não menospreze as funções dos outros sentidos, acho que a visão e a audição são as que mais e melhor nos comunicam. Na medida em que o filme pode fazer um uso desenfreado de ambas as vias de comunicação, podendo nos absorver com mais maestria e varieadade (embora não sendo, entretanto, a mais importante) do que qualquer outra arte, incluindo o teatro, cujo discurso visual é um pouco mais limitado.

Agora, embora um cineasta que domine as possibilidades visuais do cinema deva ser admirado, o verdadeiro senhor do meio é quem controla igualmente imagem e som, cuja palavra é tão boa quanto a sua imagem, e, acima de tudo, que pode manipular os dois de tal forma que se reforcem mutuamente e se desempenhem em uníssono ou em harmonia, como contraste ou contraponto, ao aceno do cineasta. Bergman me parece ser o único mestre absoluto em ambos os meios até esta data, apesar de Fellini, em seus primeiros filmes, e Antonioni, em um par de seus melhores, poderem se equiparar a ele. (Assim, também, talvez, possam dois ou três diretores japoneses, embora meu desconhecimento absoluto da língua me faça hesitante sobre pronunciamentos radicais.) Mas Bergman, eu acredito firmemente, conseguiu a fusão perfeita com mais frequência do que Antonioni e Fellini combinados, e ele é o único do trio cujo trabalho cresce e se desenvolve continuamente, por cujas marcas d'água não se tem que voltar melancolicamente para trás, para cuja presença não é preciso se sentir apologético, e cujo futuro se pode olhar para frente com confiança. Eu de maneira nenhuma desisti de ter esperança em Antonioni, mas poderia encarar outro filme de Fellini somente com ansiedade. E poderia encontrar, mesmo em um fracasso de Bergman, como A hora do lobo, detalhes mais interessantes do que em, digamos, Satyricon de Fellini ou Zabriskie Point [de Antonioni].

Mas, como diz o próprio Bergman, ele não tira um filme pronto da cartola, e teve que trabalhar em alguns filmes antes de seu genuíno talento como diretor começar a se manifestar. E não foi até 1953, com Noites de circo¹, que Bergman conseguiu sua primeira obra-prima. Ele tinha 35 anos de idade. Eu não vi os três primeiros filmes que Bergman dirigiu, mas vi os dois seguintes, Música na noite e Porto; e embora este último tenha um sentimento agradável em relação às pessoas simples, nenhum deles é digno de nota, muito menos anunciador da grandeza futura.

Pode ser útil, neste momento, olhar para os equívocos que se reuniram em torno de seu nome como cracas e que, em certa medida, ainda surgem na pseudodoxia [um tipo de epidemia] do nosso tempo. Típico do pensamento confuso sobre Bergman foi um artigo de Caroline Blackwood na edição de abril de 1961 da Encounter,

^{1.} O terrível título para exploração comercial norte-americana, The Naked Night [A noite nua], não deveria ser tolerado. O título britânico, Sawdust and Tinsel [Serragem e lantejoula], é melhor; mas apenas o sueco, Gycklarnas Afton [Noite do palhaço], transmite as intenções de Bergman.



intitulado "The Mystique of Ingmar Bergman" [A mística de Ingmar Bergman], no qual se lê, entre outras coisas, "Cecil B. de Mille deu 'religião e sexo' para o público; Ingmar Bergman, agora, simplesmente, aparece com uma fórmula mais esotérica, 'o sobrenatural e o sexo', enfeitada com símbolos". O artigo concluía: "Talvez agora só o Senhor Deus possa absolver [Bergman] – assim como nós – das suas filosofias monstruosas e fantasmagóricas e coisas que fazem barulho no escuro". Esta foi uma visão extremamente equivocada até mesmo para 1961; mas não tão tardia quanto a de 1964, quando encontramos Richard Schickel, agora crítico de cinema da *Life*, escrevendo em seu livro *Movies*: "Bergman é um tanto chato e grosseiro. Ele é como um parente distante que aparece em um feriado festivo (que é o que o cinema idealmente é) e insiste em chamar a atenção ao discutir pesadamente sobre questões existenciais, sem nunca chegar completamente ao ponto". Schickel, desde então, vem buscando chegar a uma melhor maneira de pensar do que essa visão arcaica sobre Bergman, mas o tratamento dele ainda tende a ser relutante – mas, afinal das contas, o tal feriado festivo deve ser um sapo difícil de engolir.

Até mesmo no fim de junho de 1970, Andrew Sarris, em sua coluna no *Village Voice*, queixa-se sobre *A paixão de Ana*, sobre "o tanto indigesto material clínico [vômito] para tão pouco propósito artístico". Encontramos novamente a mesma velha tecla sobre "o desastre metafísico para o qual a arte [de Bergman] é insuficiente", e a carga familiar de "obscuridade e opacidade". Existe um ódio inveterado em fãs de cinema e espectadores de certos filmes que os fazem se sentir como que forçados a se sentar, a se concentrar e a pensar, em vez de vegetar, discutir curiosidades e inventar teorias confusas sobre ele no tempo livre. Eles vão tão longe quanto Parker Tyler, aquele idiota erudito de filmes loquazes, que considera Bergman "desdenhoso ou simplesmente negligente por afirmar uma versão intransigentemente pessoal de qualquer coisa". Que é um pouco como James Joyce ser acusado de não ter nenhuma visão pessoal, ou Proust de não ter estilo pessoal.

A noção superficial popular de Bergman, talvez provocada por tal crítica irresponsável, é como o de um fabricante de pretensiosas inscrutabilidades místicas, simbólicas (exemplos: *O sétimo selo, O rosto*), ou atormentadas batalhas sexuais até a morte entre cônjuges entediados ou amantes neuróticos (exemplos: *Morangos silvestres, Através de um espelho*). Não há fundamento suficiente para esta visão para torná-la uma dessas sinistras meias-verdades que dispensam a necessidade de pensamento. Deixe-me tentar ajustar o registro certo sobre as preocupações fundamentais de Bergman.

Tal como os verdadeiros artistas, Bergman se emprenha em avaliar a qualidade de vida: vida, que ele acha árdua e muitas vezes insuficiente; e morte, que ele acha não somente terrível, mas também dotada de um terrível fascínio. No entanto, ele também está ciente das satisfações profundas a serem extraídas da obra da natureza, e, acima de tudo, pelo amor – ao menos quando o tempo estiver bom, o trabalho progride de forma satisfatória, e o amor não é corroído pela neurose. Há, com certeza, nada particularmente original nesta visão básica, com exceção, talvez, de um brilho sombrio que muitas vezes se dá – a originalidade está na forma como a visão está incorporada, aplicada –, mas que torna ainda mais reconhecível o ser humano, em vez daquele ser humano como o de um fanático arruinado como Godard, de um xamã da moda como Pasolini, ou de um monomaníaco brilhante como Bresson.

Bergman tem corrido atrás de sua investigação sobre a natureza e a condição humanas, principalmente ao longo de três linhas: (1) Existe um Deus e vida após a morte? Se assim for, de que tipo? (2) Se a solução para nossos problemas é o amor entre homens e mulheres, que tipo de amor? E como ele pode ser alcançado? (3) Se nós podemos encontrar a paz no trabalho, na criação artística, na proximidade com a natureza, no círculo de amigos ou no círculo familiar, como é que vamos conseguir isso? O único tipo de investigação que tende a ser marginal e implícito nos filmes de Bergman é a social ou a política, com a importante exceção da guerra, que é considerada periférica em filmes como *Sede de paixões*, *O silêncio*, *Persona*, *A paixão de Ana*, e de forma central e intensa, em *Vergonha*.

Mas de nenhum cineasta – ou escritor, ou pintor – se deve esperar a preocupação com todas as facetas da experiência humana; nem que seja preciso que se examine mais de uma por vez. As preocupações de Bergman mudaram de período para período de sua vida e até mesmo, porém pouco, de filme para filme – embora conectando as tramas através de todas as suas obras. Assim, por exemplo, a questão de Deus, que foi fundamental nos filmes entre *O sétimo selo* e *Luz de inverno*, não é central em filmes de antes e de depois, que surge em todos eles; atualmente, deixou de interessar a Bergman completamente. Outro tema importante, pais e filhos, por outro lado, não foi agrupado em um período, mas surge de forma intermitente durante a obra. Até mesmo a forma básica que Robin Wood (em *Ingmar Bergman*, Praeger, 1969) percebe na "maioria dos melhores filmes de Bergman (...) a forma de uma jornada" é aplicável apenas muito vagamente a alguns dos filmes, e não a todos os outros. Os melhores filmes, na verdade, não lidam com jornadas no sentido comum, mas todos eles, sem exceção, dizem respeito a viagens interiores: jornadas para a alma de um personagem, ou para as almas de dois ou mais personagens.

Mas, diferenças à parte, o sentido de continuidade nesta obra não tem paralelo no trabalho de qualquer outro cineasta. Esta continuidade é especialmente evidente em filmes mais recentes de Bergman. Embora até mesmo os primeiros estivessem cheios de suas idiossincrasias características, os posteriores realmente formaram fragmentos de uma autobiografia espiritual, e quase se podia, mas não exatamente, serem vistos como partes de um *roman fleuve*. A continuidade é variada. É uma continuidade do lugar, como a ilha onde Bergman vive agora, que se tornou o local de vários de seus filmes mais recentes. É também uma continuidade de rostos, daqueles dos excelentes repertórios da companhia teatral que continuam reaparecendo nos filmes de Bergman – alguns deles quase que constantemente, outros em intervalos mais longos. Há também a consistente dependência dos mesmos técnicos, o mais notável, Sven Nykvist, que tornou-se o diretor de fotografia regular de Bergman; e até mesmo a persistência de certos dispositivos, tais como a minimização ou eliminação da marcação de fundo para enfatizar a importância dramática de sons naturais e silêncios.

Se examinamos brevemente os temas principais dos filmes de Bergman, temos uma imagem mais clara das suas preocupações e da interligação entre os filmes. Em *Prisão* (estupidamente renomeado [em inglês] *The Devil's Wanton* [O diabo é devasso]), encontramos a prostituta condenada Birgitta Carolina, uma garota que nada pode fazer a não ser ser explorada, sofrer e se suicidar – um símbolo bruto da impotência da alma simples. Contraponto e por vezes articulado com este tema é o de Thomas, o escritor-jornalista, que briga com sua esposa, Sofi, mas, depois de um flerte fracassado com Birgitta Carolina, volta para Sofi, para o melhor ou para o pior.



E há a história de Martin, o diretor de cinema, que considera fazer um filme sugerido a ele por um ex-professor, Paul, que acabou de sair de uma instituição mental, e lida com o diabo como se ele fosse o senhor do mundo, tornando a vida humana um contínuo inferno na terra. No final da história, Martin declara que tal filme não pode ser feito, porque terminaria com uma pergunta no lugar de uma solução.

Mas, ironicamente, o Bergman mais independente e seguro estava ainda para aparecer, quanto mais os seus filmes ficavam com os finais em aberto, confinados em perguntas sem respostas e talvez irrespondíveis, e um tanto mais, mais ficamos livres para concluir que são representações de um mundo governado pelo diabo. Suas primeiras palavras sobre a chegada ao poder, segundo o projeto de filme de Paul em *Prisão*, foram: "Eu ordeno que tudo deve continuar como antes". Em *Sede* de paixões, para o qual Bergman não escreveu o roteiro, mas que é tão bergmaniano como qualquer um de seus filmes, o casal principal, Bertil e Rut, permanece junto, embora aborreçam e irritem um ao outro, a ponto de haver uma tentativa de homicídio. "Eu não quero estar só e independente", diz Bertil, achando que seria pior "do que o inferno que estamos vivendo. Afinal, temos um ao outro". Viola, a outra personagem principal, é por si só uma vítima, ela é rejeitada pelo amante, um viúvo, e tanto o seu analista quanto uma velha amiga que reencontra querem apenas seduzi-la. Ela se afoga. Existem dois infernos na terra, Bergman diz neste interessante filme de seu início: um se chama "Junto", o outro se chama "Sozinho", e é o pior dos dois.

Estes filmes datam de 1949; 1950 viu a chegada do que é geralmente atribuído como o primeiro filme de Bergman plenamente bem-sucedido, *Juventude* (deveria ser se chamado *Summerplay* [Brincadeira de verão] ou *Summer Games* [Jogos de verão], mas não *Illicit Interlude* [Interlúdio ilícito], como foi lançado aqui [nos EUA]). Este filme, que Bergman considera seu primeiro trabalho maduro, é um que nunca fui capaz de aceitar como um todo. A razão banal para isso poderia ser que Maj-Britt Nilsson não tem a profundidade e a plasticidade de algumas das [outras] atrizes principais de Bergman. Um problema mais sério com *Juventude* é que é um daqueles filmes em que Bergman tenta chegar a uma resposta em vez de apenas fazer suas perguntas perturbadoras, extremamente importantes, e, como já foi observado, seus filmes de respostas são mais fracos que seus filmes de perguntas.

A questão em Juventude é, em termos gerais, como fazer para que a vida prevaleça frente à invasão da morte, e, também, para quem é artista, como fazer a arte melhorar em vez de escravizar a existência. A heroína, Marie, é uma bailarina, reclusa e amargurada pelo trágico fim de seu primeiro amor. Teve um romance de verão no arquipélago com Henrik, um jovem estudante com quem ela ia se casar, mas que morreu no final do verão em consequência de um mal avaliado mergulho em águas rasas. Depois disso, Marie deriva em uma estranha relação com um tio levemente sinistro, Erland, ex-amante de sua mãe, e se torna uma bailarina de sucesso, mas infeliz. Ela agora está envolvida com David, um jornalista, mas acha-o menos poético do que Henrik, o que de fato ele é. Assim que o filme começa, Erland envia para Marie o diário de Henrik, que ele havia confiscado antes que Marie pudesse encontrá-lo. Ela agora o lê pela primeira vez, depois volta em uma peregrinação na ilha onde ela e Henrik foram amantes. As pessoas e as paisagens de lá trazem de volta o passado: conturbado, idealista, frenético, trágico e, acima de tudo, doce. Erland aparece, também, revelando em si mesmo a devastação da solidão, e quando Marie retorna ao Stockholm Opera, o gerente

do balé a confronta com algumas duras verdades. Ela dá o diário para que David o leia. Quando o filme termina, Marie havia revivido e absorvido seu passado, incorporado um pouco do espírito de Henrik no David de carne e osso, abraçado seu trabalho com maior aceitação, e agora sendo capaz de enfrentar o futuro mais resoluta e alegremente.

A dificuldade com esse filme, muito como em *O sétimo selo, Morangos silvestres* ou *Através de um espelho*, é que as palavras e as imagens da felicidade perdida e o desespero dessa perda são muito fortes para o conciliador, resignado ou otimista *volte-face* [inversão] para se cancelar. Nas profundezas do acaso, Marie se torna amante de seu tio, e Erland responde a seu questionamento angustiado com: "Não, minha pequena, não há nada que, a longo prazo, tenha algum significado". Diante disso, Marie, com calma gélida, declara: "Eu não acredito que Deus exista. E se Ele existe, eu o odeio. Se Ele estivesse diante de mim, eu cuspiria na cara dele... Eu o odiarei até o dia de morrer". Esta cena, no enclausurado apartamento de Erland, com a escuridão caindo e Erland prometendo ensinar a Marie como se encarcerar dentro da própria pele, é um tanto terrível por vir após o idílio de verão que termina em desastre, que nada depois consegue quebrar seu feitiço sombrio. Mais tarde, o gerente do balé, vestido de Dr. Coppelius, reforça a tristeza por sua insistência na dedicação inflexível em relação ao trabalho e nenhuma recompensa adicional após a aposentadoria.

Contra isso, porém, temos a imagem final de esperança: David, presumivelmente suavizado pela leitura do diário, olha dos bastidores Marie no papel de Odette, em *O lago dos cisnes*. Ela vem do palco e, levantando-se *en pointes* [na ponta dos pés], beija David, e, em seguida, com os mesmos dedos que a levantam na arte e no amor, dança no palco, onde, no balé, o amor liberta a heroína do poder do mago malvado. É uma imagem muito boa, mas [será que] transmite a "ideia que se deve enfrentar e abraçar totalmente o desespero antes que seja possível passar por ele", como Robin Wood interpreta o sentido do filme, ou mesmo, como Jörn Donner coloca que "quando ela revivia tudo, [Marie] tanto podia esquecer quanto lembrar da maneira correta, isto é... continuar a viver"? Isso, certamente, é sobre o que o filme é, que "não há outra resposta a não ser continuar a viver", como diz Donner, mas será que a aceitação que liberta a alegria deste estoicismo é suficientemente dramatizada e visualizada nas passagens de encerramento do filme? Acho que não.

Deste ponto do desenvolvimento de Bergman, podemos olhar para trás em seus diversos temas e vê-los convergir para a sua primeira obra-prima, que agora estamos prontos para examinar, pulando alguns filmes interessantes, mas menores que *Monika e o desejo* e *Quando as mulheres esperam*, com o brilhante terceiro filme de sua ascendente audiência. O ano é 1953, e o filme é *Noites de circo*

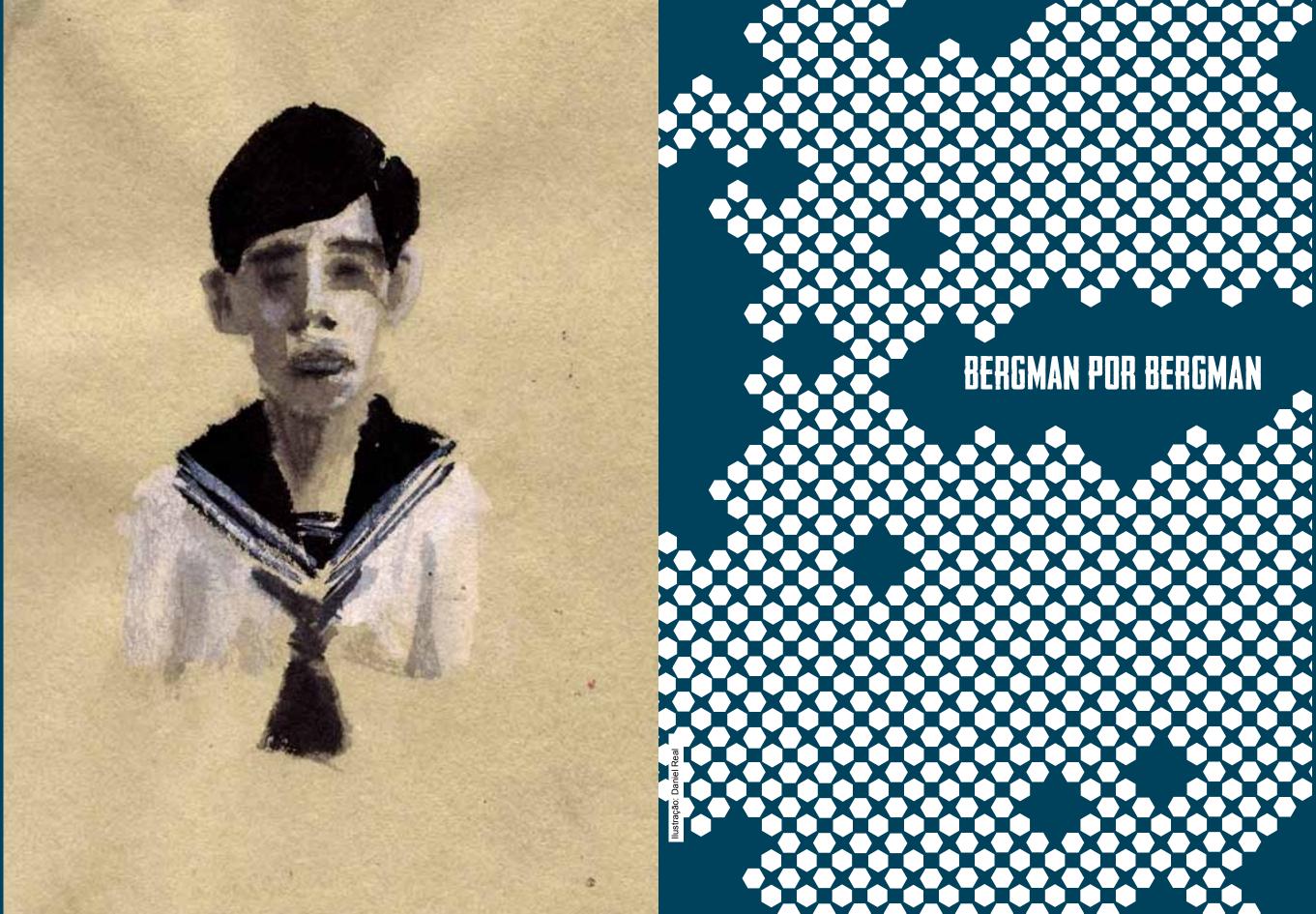
É com *Noites de circo* que Bergman, pela primeira vez, cria um daqueles seus filmes em que passado e presente, o mundo humano e o mundo animal, o reino da arte e da pseudo-ou-não-arte, demandas do sexo masculino e necessidades do sexo feminino se confrontam: andando frustrantemente em paralelo, admite um conflito humilhante, ou penetram furiosamente, melancolicamente, dolorosamente – em um breve êxtase ou gradual renúncia de amadurecimento. É um filme sobre casais, ou, mais propriamente, O casal, e as avenidas berrantes ou vielas tortuosas ao longo das quais cada membro do casal tenta fugir em direção a um Terceiro, apenas os fazem descobrir, dolorosamente, que a solução deve ser conjunta.

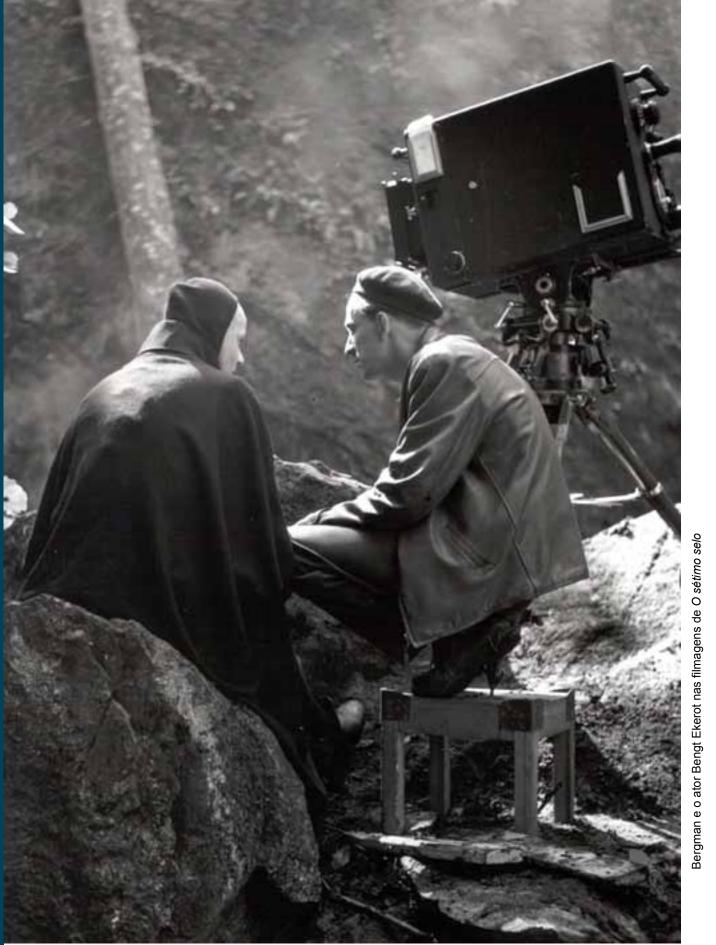
Assim, longe de ser "pesado, expressionismo piegas de cerca de 1920 (...) poderosamente terrível", como Pauline Kael rotulou com incompreensão crassa, Noites de circo é a propagação sutil de imagens e ideias, levando cruelmente, mas com correção, para uma afirmação final cautelosa. Esta afirmação reflete-se no verdadeiro céu, tão pungentemente capturado pela câmera de Hilding Bladh: uma luminescência entre a noite e o dia, fracasso e possibilidade, desespero e esperança - no céu como na terra.

Texto publicado em setembro de 1972 na revista Film Comment



Bibi Andersson, Bergman e Liv Ullmann nas filmagens de Persona





Por que faço filmes

Ingmar Bergman

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



Durante a filmagem de A fonte da donzela (1960), estávamos no norte da província de Dalarma, em maio, e era de manhã cedo, por volta das sete e meia. A paisagem lá é dura, e a equipe estava trabalhando ao lado de um pequeno lago na floresta. Fazia muito frio, temperatura abaixo de zero, e de tempos em tempos, do céu cinza e chuvoso, caíam alguns flocos de neve. A equipe vestia uma estranha variedade de roupas - capas de chuva, suéteres islandeses, jaquetas de couro, cobertores velhos, casacos de maquinista, vestes medievais. Nossos homens tinham montado cerca de 90 metros de trilho enferrujado e torto sobre o difícil terreno para fazer o dolly para a câmera. Estávamos todos ajudando com o equipamento - atores, técnicos, maquiadores, continuístas, equipe de som -, principalmente para nos mantermos aquecidos. De repente, alguém gritou e apontou para o céu. Então, vimos uma grua no topo de um pinheiro, e depois outra, e em seguida várias gruas flutuando majestosamente num círculo sobre nós. Todos paramos o que estávamos fazendo e corremos para o topo da colina mais próxima para ver as gruas melhor. Ficamos ali parados por um longo tempo, até que elas viraram para o oeste e desapareceram na floresta. E, de repente, pensei: isso é o que significa fazer um filme na Suécia.

Isto é o que pode acontecer, é desta maneira que trabalhamos com o nosso equipamento antigo e com pouco dinheiro, e é desta maneira que, de repente, podemos largar tudo pelo amor às quatro gruas flutuando sobre as copas das árvores.

Minha relação com filmes tem origem no mundo infantil. Minha avó tinha um apartamento grande e velho na cidade de Uppsala. Eu costumava sentar debaixo da mesa de jantar "escutando" os raios de sol que entravam pela enorme janela. Os sinos da catedral tocavam e os raios de sol se moviam e "soavam" de maneira especial. Um dia, quando o inverno ia dando lugar à primavera e eu tinha cinco anos de idade, ouvi um piano sendo tocado no apartamento ao lado. Tocava valsa, apenas valsa. Na parede havia um grande quadro de Veneza. E à medida que os raios de sol atravessavam o quadro, a água dos canais começava a fluir, os pombos sobrevoavam a praça, e as pessoas gesticulavam numa conversa inaudível. Os sinos soavam, mas não os da Catedral de Uppsala, e sim os da própria pintura. E a música do piano também vinha do incrível quadro de Veneza.

Uma criança que é nascida e criada numa paróquia adquire familiaridade precoce com os bastidores da vida e da morte. Meu pai realizava funerais, casamentos, batizados; ele dava conselhos e preparava sermões. O Diabo era um conhecido desde cedo, e na mente de uma criança era necessário personificá-lo. E aí entrava minha lanterna mágica. Ela consistia de uma pequena caixa de metal com uma lâmpada de carbureto - ainda consigo me lembrar do odor do metal quente - e slides coloridos: Chapeuzinho Vermelho e o Lobo, e todos os outros. O Lobo era o Diabo sem os chifres, mas com o rabo e a boca vermelha, estranhamente real, embora incompreensível, uma imagem da maldade e da tentação na parede florida do quarto infantil.

Quando eu tinha dez anos de idade ganhei o meu primeiro projetor de filmes, com chaminé e lâmpada. Para mim era um aparelho místico e fascinante. O primeiro filme tinha quase três metros de comprimento e era marrom. Mostrava uma menina deitada, dormindo num campo, que acordava, esticava os braços e depois desaparecia para a direita. Era tudo que tinha. O filme era um grande sucesso e era projetado todas as noites, até que arrebentou e não pôde ser mais emendado.

Essa pequena máquina frágil foi o meu primeiro conjunto de ilusionismo. E ainda hoje em dia me relembro com excitação infantil que, já que a cinematografia é baseada na dissimulação do olhar humano, na realidade, sou um mago. Calculei que ao assistir a uma hora corrida de filme, assistimos a vinte e sete minutos de total escuridão – o vazio entre os quadros. Quando exibo um filme, sou culpado de fraude. Utilizo um aparato que é construído para tirar proveito de uma certa fraqueza humana, um aparato com o qual posso influenciar meu público de uma maneira extremamente emocional – posso fazê-lo rir, gritar de medo, sorrir, acreditar em contos de fada, ficar indignado, sentir-se chocado, encantado, profundamente emocionado, ou até bocejar de tédio. Logo, sou um impostor ou, quando o público está disposto a se deixar levar, um mago. Realizo truques de ilusionismo com um aparato tão caro e tão maravilhoso que qualquer *performer* na história daria qualquer coisa para tê-lo ou utilizá-lo.

Um filme para mim começa com algo muito vago – uma observação casual ou uma pequena conversa, um acontecimento indefinido, mas agradável e alheio a qualquer situação em particular. Pode ser algum compasso musical, um feixe de luz do outro lado da rua. Por vezes no meu trabalho no teatro imagino atores prontos para papéis ainda não interpretados.

Essas são impressões que passam em frações de segundos e desaparecem tão rápido quanto apareceram, mas deixam para trás uma sensação de sonho agradável. Não é uma história em si, é um estado de espírito abundante em associações e imagens férteis. Acima de tudo, é um fio colorido que sai do saco escuro do inconsciente. E se continuar a enrolar o fio de forma cuidadosa, um filme completo surgirá.

Esse núcleo primitivo se esforça para atingir uma forma definida, movendo-se, por vezes, inicialmente, de maneira preguiçosa e meio adormecida. Seu estímulo é acompanhado de vibrações e ritmos bastante especiais e únicos para cada filme. A sequência de imagens então assume um padrão de acordo com esses ritmos, obedecendo às leis que nasceram e são condicionadas ao meu estímulo original.

Se essa substância embrionária parece possuir força suficiente para se tornar um filme, eu tomo a decisão de materializá-lo. Depois vem algo muito complicado e difícil: a transformação dos ritmos, ânimos, tensões, sequências, tons e acentos em palavras e frases, num roteiro compreensível.

Esta é uma tarefa quase impossível.

A única coisa, do conjunto original de ritmos e ânimos complexos, que pode ser transformada de maneira satisfatória são os diálogos, e mesmo os diálogos são uma substância sensível que pode oferecer resistência. Diálogos escritos são como uma partitura musical, quase incompreensíveis para a maioria das pessoas. A interpretação demanda talento técnico, além de uma certa imaginação e sentimento – qualidades que geralmente não existem nem mesmo entre os atores. Uma pessoa pode escrever um diálogo, mas como ele deve ser lido, seu ritmo e tempo, o que deve acontecer entre as falas – tudo deve ser omitido por razões práticas. Um roteiro

com esse nível de detalhamento seria ilegível. Tento encaixar instruções relativas à locação, caracterização e atmosfera nos meus roteiros de forma compreensível, mas o sucesso dele depende da minha capacidade de escrever e da percepção do leitor, elementos não previsíveis.

Agora chegamos ao essencial, ou seja, à montagem, ao ritmo, e à relação de um quadro com outro: a vital terceira dimensão sem a qual um filme seria meramente um produto morto vindo de uma fábrica. Aqui não posso ditar o tom claramente, como numa partitura musical, ou dar uma ideia específica de andamento que determine a relação dos elementos envolvidos. É praticamente impossível indicar o caminho pelo qual o filme "respira" e pulsa.

Por que faço filmes Ingmar Bergman

Muitas vezes sonho com um tipo de notação que me permita colocar em papel todos as tonalidades e colorações da minha visão para registrar distintamente a estrutura interna de um filme. Pois, quando estou na atmosfera artisticamente devastadora do estúdio, com minhas mãos e minha cabeça repletas de todos os tipos de detalhes triviais e irritantes que acompanham a produção de um filme, geralmente é necessário um grande esforço para que eu me lembre como imaginei ou pensei originalmente uma sequência ou outra, ou qual era a relação entre as cenas de quatro semanas atrás e essa de hoje. Se eu pudesse me expressar claramente, em símbolos explícitos, então os fatores irracionais do meu trabalho seriam quase que eliminados, e eu poderia trabalhar com a confiança absoluta de que quando eu quisesse eu poderia provar a relação entre uma parte e o todo, e mexer no ritmo, na continuidade do filme.

Logo, o roteiro é uma *base técnica* um tanto imperfeita para um filme. E existe também um outro ponto importante que eu gostaria de mencionar nesta relação. Cinema não tem nada a ver com literatura: os personagens e a substância das duas formas de arte estão, geralmente, em conflito. Isso provavelmente tem algo a ver com o processo receptivo da mente. A palavra escrita é lida e assimilada por um ato consciente da vontade aliada ao intelecto; pouco a pouco afeta a imaginação e as emoções. O processo do cinema é diferente. Quando passamos pela experiência de um filme, conscientemente nos preparamos para a ilusão; colocando de lado a vontade e o intelecto, criando passagem para a nossa imaginação. A sequência de imagens joga diretamente com os nossos sentimentos sem tocar no nosso intelecto.

A música funciona da mesma forma; eu diria que não existe forma de arte que tenha tanto em comum com o cinema como a música. Ambos afetam diretamente nossas emoções, mas não através do intelecto. Um filme é em essência ritmo; é inspirar e expirar em sequência contínua. Desde a infância, música tem sido a minha fonte de recreação e estímulo, e, frequentemente, recebo um filme ou peça de forma musical.

E é principalmente por conta desta diferença entre o cinema e a literatura que devemos evitar fazer filmes baseados em livros. A dimensão irracional de uma obra literária, o germe de sua existência, é quase sempre intraduzível em termos visuais – que, por sua vez, destrói a dimensão irracional e especial de um filme. Se, apesar disso, quisermos traduzir algo literário em filme, devemos fazer um número infinito de ajustes complicados que, geralmente, rende pouco ou nenhum fruto em relação ao esforço despendido.

Pessoalmente nunca tive a ambição de ser um autor. Não quero escrever romances, contos, redações, biografias, ou até mesmo peças de teatro. Quero apenas

fazer filmes – filmes sobre condições, tensões, imagens, ritmos, e personagens que são de uma maneira ou de outra importantes para mim. O filme e seu complicado processo de nascimento são a minha maneira de dizer ao outro o que desejo. Sou um cineasta, não um autor.

Assim, escrever o roteiro é o período mais difícil, mas também o mais útil, pois me compele a provar logicamente a validade das minhas ideias. Fazendo isso, encontrome num conflito – um conflito entre minha necessidade de transmitir uma situação complicada através de imagens visuais e o meu desejo por claridade absoluta. Não tenho a pretensão de que meu trabalho seja apenas para o meu próprio benefício ou de poucos, e sim para o entretenimento do público em geral. Os desejos do público são imperativos. Mas, às vezes, arrisco-me a seguir meus próprios impulsos, e já foi demonstrado que o público corresponde com surpreendente sensibilidade às mais incomuns linhas de desenvolvimento.

Quando a filmagem começa, a coisa mais importante é que aqueles que trabalham comigo sentem uma conexão definitiva, todos, de certa forma, trabalhando juntos, neutralizam os conflitos. Precisamos nos esforçar juntos numa certa direção em prol do trabalho que temos que executar. Por vezes, isso leva a disputas, mas quanto mais definidos e claros os comandos, mais fácil é atingir a meta definida. Essa é a base da minha conduta como diretor, e talvez a explicação para todas as besteiras que já foram escritas sobre mim.

Embora eu não possa me deixar preocupar pelo que as pessoas pensam ou dizem sobre mim, acredito que os críticos têm o direito de interpretarem meus filmes como quiserem. Recuso-me a interpretar o meu trabalho para outros, e não posso dizer aos críticos o que pensar; cada pessoa tem o direito de entender um filme como o vê. Ou sente-se atraída ou repelida. Um filme é feito para criar uma reação. Se o público não reagir de uma forma ou de outra, trata-se de uma obra indiferente e sem valor.

Não quero dizer com isso que acredito em ser "diferente" a qualquer custo. Muito já foi dito sobre o valor da originalidade, e me parece tolice; ou você é original ou não é. É completamente natural para um artista tirar algo de alguém ou dar para outro, pegar emprestado de um ou experimentar de outro. Na minha vida, as minhas grandes experiências literárias vieram de Strindberg. Existem trabalhos dele que ainda me deixam de cabelo em pé – por exemplo, *Gente de Hemsö*. É o meu sonho algum dia produzir a sua *O sonho*. A montagem de Olof Molander, em 1934, foi para mim uma experiência dramática fundamental.

Num nível pessoal, há muitas pessoas que significaram muito para mim. Meu pai e minha mãe foram certamente de vital importância, não apenas por si mesmos mas porque criaram um mundo contra o qual eu pude me revoltar. Na minha família havia uma atmosfera abundantemente saudável contra a qual eu, uma jovem planta sensível, me rebelei e desprezei. Mas aquele severo lar de classe média me deu uma parede para socar, algo com o qual eu pudesse me afiar. Ao mesmo tempo, minha família me ensinou um grande número de valores – eficiência, pontualidade, senso de responsabilidade financeira – que podem ser "burgueses", mas que são igualmente importantes para um artista. Fazem parte do processo de definir para si mesmo padrões severos. Hoje, como cineasta, sou consciente, trabalhador e extremamente cuidadoso; meus filmes envolvem grande técnica artesanal e meu orgulho é o orgulho de um bom artesão.

Entre as pessoas que significaram algo para o meu desenvolvimento profissional está Torsten Hammarén, de Göteborg. Eu tinha vindo de Halsingborg, onde havia sido diretor do teatro municipal por dois anos. Eu não tinha nenhuma concepção do que era teatro; Hammarén me ensinou durante os quatro anos que fiquei em Göteborg. Então escrevi o meu primeiro roteiro, *Hets* (1944), que foi dirigido por Alf Sjöberg, e que me ensinou muito, assim como Lorens Marmstedt depois que dirigi meu primeiro filme (sem sucesso). Entre outras coisas, aprendi com Marmstedt a única regra inquebrável: você deve olhar para o seu próprio trabalho de forma clara e fria; você deve ser um demônio para si mesmo na sala de projeção quando for assistir aos copiões do dia. Depois teve Herbert Grevenius, um dos poucos que acreditavam em mim como escritor. Eu tinha problemas para escrever roteiros e estava cada vez mais utilizando os dramas, os diálogos, como uma forma de expressão. Ele me deu um grande incentivo.

Por que faço filmes Ingmar Bergman

Finalmente, tem Carl Anders Dymling, meu produtor. Ele é maluco o suficiente para ter mais fé no senso de responsabilidade de um artista criativo do que nos cálculos de perda e lucro. Sou, portanto, capaz de trabalhar com uma integridade que se tornou o ar que respiro – uma das principais razões pelas quais não quero trabalhar fora da Suécia. No momento que eu perder essa liberdade deixarei de ser um cineasta, pois não tenho habilidade na arte de fazer concessões. Meu único significado no mundo dos filmes está na liberdade da minha criatividade.

Hoje em dia o cineasta ambicioso é obrigado a caminhar sobre uma corda bamba sem rede de proteção. Ele pode ser um mago, mas ninguém é capaz de iludir o produtor, o diretor do banco ou os donos do cinema quando o público se recusa a assistir ao filme e pagar o dinheiro com o qual vivem o produtor, o diretor do banco, o dono do cinema e o mago. O mago pode então ser privado de sua varinha mágica. Eu gostaria de ser capaz de medir a quantidade de talento, iniciativa e habilidade criativa que já foram destruídos pela indústria cinematográfica com a sua cruel e eficiente máquina de salsicha. O que antes era uma brincadeira, hoje se tornou uma luta. Fracasso, crítica, indiferença pública, tudo isso machuca mais hoje do que ontem. A brutalidade da indústria foi desmascarada – no entanto, isso pode ser uma vantagem.

Mas chega das pessoas e da indústria cinematográfica. Como filho de um clérigo, fui indagado sobre o papel da religião no meu pensamento e nos meus filmes. Para mim, problemas religiosos estão constantemente vivos. Nunca cesso de me preocupar com eles, e minhas preocupações estão presentes a cada hora de cada dia. No entanto, não me atingem num nível emocional, e sim intelectual. Emoções religiosas, sentimentalismo religioso, é algo de que me livrei há muito tempo – assim espero. O problema religioso para mim é intelectual: é o problema da minha mente em relação à minha intuição. E o resultado, geralmente, é tipo uma Torre de Babel.

Filosoficamente, tem um livro que foi uma tremenda experiência para mim: *Psychology of the Personality*, de Eino Kaila. Sua tese de que o homem vive estritamente de acordo com as suas necessidades – negativas ou positivas – foi destruidora para mim, mas terrivelmente verdadeira. E me baseio nesse fundamento.

As pessoas me perguntam quais são as minhas intenções com os meus filmes – meus objetivos. É uma pergunta difícil e perigosa. E quase sempre dou uma resposta evasiva: tento falar a verdade sobre a condição humana, a verdade como a vejo. Essa resposta parece satisfazer a todos, mas não está completamente correta. Prefiro descrever o que eu *gostaria* que fosse o meu objetivo.

Existe uma velha história sobre como a Catedral de Chartres foi atingida por um raio e pegou fogo. Então, milhares de pessoas vieram de todos os pontos cardeais, como uma enorme procissão de formigas, e juntas começaram a reconstruir a catedral como era originalmente. Elas trabalharam até a construção estar pronta – mestres de construção, artistas, operários, palhaços, nobres, padres, burgueses. Mas todos permaneceram anônimos, e até hoje ninguém sabe quem reconstruiu a Catedral de Chartres.

Independente das minhas próprias crenças e dúvidas, que não são importantes nessa relação, a minha opinião é que a arte perdeu seu ímpeto criativo básico no momento em que foi separada da adoração. Cortou o cordão umbilical e agora vive sua própria vida estéril, gerando-se e degenerando-se. Antigamente, o artista permanecia desconhecido e a sua obra era para a glória de Deus. Ele vivia e morria sem ser mais ou menos importante do que outros artesãos; "valores eternos", "imortalidade" e "obra-prima" eram termos que não se aplicavam. A habilidade de criar era um dom. Em tal mundo florescia a segurança invulnerável e a humildade natural.

Hoje o indivíduo se tornou a forma mais elevada, e a maior desgraça, da criação artística. A menor das dores ou feridas do ego é examinada sob um microscópio como se fosse de eterna importância. O artista considera seu isolamento, sua subjetividade, seu individualismo quase sagrado. Assim, finalmente, nós nos reunimos num grande galinheiro, onde cacarejamos sobre a nossa solidão, sem nos escutarmos e sem percebermos que estamos sufocando o outro até a morte. Os individualistas olham nos olhos dos outros e negam suas existências. Andamos em círculos tão limitados por nossas próprias angústias, que não conseguimos mais distinguir entre o que é verdadeiro e falso, entre o capricho de um gângster e o ideal mais puro.

Assim, se me perguntarem o que eu gostaria que fosse o propósito geral dos meus filmes, eu responderia que quero ser um dos artistas da catedral da grande planície. Quero esculpir uma cabeça de dragão, um anjo, um demônio – ou talvez um santo – de pedra. Não importa qual; é o sentimento de satisfação que conta. Independente do que eu acredite ou não, sendo cristão ou não, interpretaria a minha parte na construção coletiva da catedral.

Texto publicado em setembro de 1960 na revista Horizon

Entrevista esquizofrênica com um cineasta nervoso

Ernest Riffe

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato

Qual é o seu posicionamento político?

Nenhum. Se houvesse um partido para pessoas com medo, eu me afiliaria. Mas, até onde sei, tal partido não existe.

Suas inclinações religiosas?

Não pertenço a nenhuma fé. Mantenho meus próprios anjos e demônios.

Diga algo sobre Vergonha (1968).

Não discuto meus filmes. Isso acabaria com o prazer do público e dos intérpretes.

Essa será uma entrevista pobre. Tenho que dar uma apimentada nela. Podemos falar da sua vida privada?

Não. Não podemos falar sobre a minha vida privada.

Então o que diabos vamos fazer?

Não sei. Você está sendo pago para escrever sobre mim, não eu. Se você começar a chorar agora, não planejo consolá-lo.

Se você não cooperar, irei escrever algo terrivelmente desagradável sobre você e seu filme. Seu eu fosse você, Sr. Bergman, ficaria atento. Você não está mais no topo. Você está em declínio. Você precisa de nós. Nós não precisamos de você. Você está terrivelmente velho. Você não é grande coisa. Você não é grande em nenhum sentido. Encare os fatos e façamos uma entrevista num ambiente de consenso mútuo.

Perdão. Se lhe ofendi, desculpe. Você me destrói. Estou disposto a fazer todas as concessões que quiser. O que quer que eu faça? Devo puxar seu saco?

Não posso imaginar prazer maior. Tudo o que quero é que você fale algo sobre o seu maldito filme de merda, que, por via das dúvidas, eu não assisti e que de acordo com muitas pessoas sensatas poderia nunca ter sido feito.

É isso. Poderia nunca ter sido feito. Você está mais correto do que é capaz de compreender, meu fiel filho fedido. No drama que recai sobre nós, o meu clamor é tão audível quanto o gorjear de um pássaro durante uma batalha. Eu sinto isso. Eu sei disso.

Se você está ciente da total inutilidade do seu trabalho, por que continua a fazê-lo? Por que não faz algo de útil em vez disso?

Por que um pássaro gorjeia de medo? Sim, eu sei, a resposta soa melodramática e consigo ver os cantos dos seus lábios formarem sob esse seu pequeno bigode um sorriso irônico e atrativo. Mas não tenho respostas. Não, não tenho outra resposta. Se quiser, pode anotar toda a série de palavras: angústia, vergonha, humilhação, raiva, tédio, desprezo. Você sabe o que é um filme? Não, como diabos você poderia. Você é um crítico. Um filme é como uma grande roda que para iniciar seu movimento é necessário reunir toda a força física e espiritual que se disponha. Lentamente a roda começa a se mover. E o seu próprio peso faz com que ela gire rápido e mais rápido. No devido tempo, é inevitável que a pessoa se torne parte da roda, de seu movimento. É assim que acontece, Sr. Grande Merda. Permita-me concluir nossa discussão com um soco no queixo e desejando-lhe boa sorte.

Este é o segundo artigo de Ernest Riffe. O primeiro – um ataque violento a Ingmar Bergman - foi publicado pela primeira vez na Chaplin, revista sueca de cinema, alguns anos antes. O boato de que Riffe é um pseudônimo de Bergman até agora não foi negado de forma convincente.

Entrevista publicada em 1968 na revista Film in Sweden



The Magician (Ansiktet) © 1958 AB Svensk Filmindustri Ingrid Thulin, Max von Sydow e Åke Fridell em *O rosto*

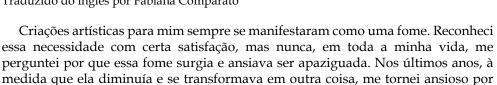


A pele de cobra

Ingmar Bergman

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato

descobrir a causa da minha "atividade artística".



Uma memória de infância muito antiga é a minha necessidade de exibir os meus feitos: habilidades de desenho, a arte de jogar uma bola contra a parede, meus primeiros esforços na natação.

Lembro-me que sentia uma necessidade muito forte de chamar a atenção dos adultos para essas manifestações da minha presença no mundo. Sentia que nunca chamava atenção o suficiente dos meus companheiros. Então, quando a realidade não era mais o suficiente, comecei a fantasiar, entreter meus colegas com tremendas histórias sobre as minhas aventuras secretas. Eram mentiras embaraçosas que falhavam irremediavelmente contra o ceticismo equilibrado do mundo. Finalmente me retirei e guardei o meu mundo para mim mesmo. Uma criança pequena querendo contato humano e obcecada por sua própria imaginação havia sido ferida e transformada em um sonhador esperto e desconfiado.

Mas um sonhador fora dos seus sonhos não é um artista.

A necessidade de ter as pessoas escutando, correspondendo e convivendo no calor de uma comunidade ainda estava lá. Tornou-se mais forte à medida que me tornei mais prisioneiro da solidão.

É bastante óbvio que o cinema tenha se tornado o meu meio de expressão. Fizme compreender numa linguagem que contorna as palavras – que me faltavam – e a música - que não dominava - e a pintura, que me era indiferente. Com o cinema, de repente, tinha a oportunidade de me comunicar com o mundo à minha volta numa linguagem que literalmente fala da alma para a alma em frases que fogem do controle do intelecto de forma quase voluptuosa.

Com toda a fome reprimida de uma criança, me atirei no meu meio, e durante 20 anos tenho trazido, incansavelmente e numa espécie de frenesi, sonhos, experiências mentais, fantasias, acessos de loucura, neuroses, controvérsias religiosas e puras mentiras. Minha fome tem sido eternamente nova. Dinheiro, fama e sucesso têm sido incríveis, mas, no fundo, apenas consequências insignificantes dos meus descontroles. Ao dizer isso não estou subestimando o que eu possa ter alcançado. Acredito que tenha tido, e talvez ainda tenha, sua importância. Mas a segurança para mim é que posso ver o passado sob uma luz nova e menos romântica. Arte como autossatisfação pode, é claro, ter sua importância - especialmente para o artista.

Hoje a situação é menos complicada, menos interessante e, a acima de tudo, menos glamurosa.

Para ser bastante franco, experimento a arte - não apenas filmes de arte - como sendo desprovida de sentido. Com isso quero dizer que a arte não possui mais o Literatura, pintura, música, cinema e teatro se multiplicam e se impulsionam. Novas mutações, novas combinações são criadas e destruídas, o movimento parece – de fora – nervosamente vital, o zelo magnífico dos artistas em projetar, para si mesmos e para um público cada vez mais distraído, imagens de um mundo que já não se importa mais com o que eles gostam e pensam. Em alguns lugares, artistas são punidos, a arte é considerada perigosa e vale a pena se sufocar e dirigir. Em geral, no entanto, a arte é livre, livre de vergonha, irresponsável, e como eu disse: o movimento é intenso, quase febril, como, me parece, uma pele de cobra cheia de formigas. A cobra em si já morreu, foi comida e privada do seu veneno, mas a sua pele se move, repleta de vidas intrusas.

Se por acaso eu me descobrir uma dessas formigas, precisarei me perguntar se existe algum motivo para continuar a atividade. A resposta é afirmativa. Embora eu pense que o teatro-palco seja uma velha querida cortesã que já viu dias melhores – embora eu e muitos outros achemos o Velho Oeste mais estimulante do que Antonioni ou Bergman – embora a nova música nos dê a sufocante sensação de um matemático ar rarefeito – embora a pintura e a escultura sejam estéreis e definhem em suas próprias liberdades paralisantes – embora a literatura tenha se transformado num monumento de palavras sem mensagem ou perigo.

Existem poetas que nunca escrevem poemas porque constroem suas vidas como poemas, atores que nunca apareceram no palco, mas atuam em suas vidas como maravilhosos dramas. Existem pintores que nunca pintam, porque fecham seus olhos e criam as mais lindas pinturas do lado de dentro de suas pálpebras. Existem cineastas que vivem seus filmes e nunca abusam de seus talentos materializando-os na realidade.

Da mesma forma, penso que as pessoas hoje em dia podem dispensar o teatro porque existem em meio a um drama, com diferentes fases que produzem incessantes tragédias localizadas. Não precisam de música, porque a cada minuto seus ouvidos são bombardeados por verdadeiros sons de furações que já atingiram e ultrapassaram o suportável. Elas não precisam de poesia porque a nova ideia do universo as transformou em animais funcionais fixados em problemas interessantes sobre o distúrbio metabólico, porém inúteis do ponto de vista poético.

O homem (assim como tenho a experiência de mim mesmo e do mundo à minha volta) se tornou livre, terrivelmente e vertiginosamente livre. Religião e arte são mantidas vivas por uma questão de sentimentalismo, como uma polidez convencional em relação ao passado, uma diligência benevolente do lazer de cidadãos cada vez mais nervosos. Ainda estou falando sobre a minha visão subjetiva. Espero, e estou seguro disso, que outros tenham uma concepção mais equilibrada e objetiva.

Se eu levar todo esse tédio em consideração e, apesar de tudo, afirmar que ainda desejo continuar a fazer arte, é por uma simples razão (e desconsidero aquela puramente material).

A razão é *curiosidade*. Uma curiosidade sem limites, insaciável, insuportável e de perpétua regeneração, que me leva adiante, que nunca me deixa descansar, que substitui por completo aquela antiga fome de comunidade.

Sinto-me como um antigo prisioneiro que é subitamente confrontado pelo

guinchar, colidir e bufar da vida. Sou tomado por uma incontrolável curiosidade. Noto, observo, mantenho meus olhos abertos. Tudo é irreal, fantástico, assustador ou ridículo. Percebo um grão de poeira voando – talvez seja um filme. Qual é o seu significado? – nenhum, mas eu acho interessante, e consequentemente é um filme. Vagueio com o meu grão de poeira e, na alegria ou na melancolia, estou perdido em pensamento. Empurro-me entre as outras formigas, juntas realizamos uma tarefa colossal. A pele de cobra se move.

Isso, e somente isso, é a *minha* verdade. Não espero que valha para qualquer outra pessoa e como consolo para a eternidade é um pouco escassa. Como uma base para a atividade artística para os anos por vir é completamente suficiente, pelo menos para mim.

Ser um artista para a sua própria satisfação não é sempre tão agradável. Mas existe uma grande vantagem: o artista coexiste com todas as criaturas vivas que vivem apenas para o seu próprio bem. No todo, formando uma grande irmandade que existe egoisticamente na terra quente e suja sob um céu frio e vazio.

Este ensaio foi originalmente escrito como um discurso para a cerimônia do prêmio Erasmus, em Amsterdã, na primavera de 1965, à qual Bergman não pôde comparecer por motivos de doenca.

Quando você vai parar, ingmar?

POR Anna Salander

QUANDO FICOU ENTEDIADO DE LER SOBRE SI MESMO, INGMAR BERGMAN PAROU DE DAR ENTREVISTAS. NESSE ENCONTRO EXCEPCIONAL, ELE PONDERA COM ANNA SALANDER"

Original munde publicado na sevista Manual (1995)



BERGMAN OLHA PARA MIM COM REPUGNÂN CIA IMEDIATA, COMO SE EU FOSSE UMA COISA VISCOSA COM MUITAS PERNAS QUE SE ARRASTOU DE DEBAIXO DO SOFA'.'VOCÊ ESTÁ RESFRIADA', ELE FALA DE FORMA MONÓTOWA"

"RESPONDO QUE TENHO A MÃE DE TODOS OS RESFRIADOS, QUE MINHAS FILHAS,

DE TRÊS E CINCO ANOS DE IDADE, ESTÃO RESFRIADAS, QUE MINHA MÃE QUE
ESTÁ CUIDANDO DELAS- JÁ QUE EU TENHO QUE ENCONTRARINGMAR BERGMAN-TAMBEM ESTÁ RESFRIADA, E MEU MARIDO QUE ESTÁ TRABALHANDO MUMA HISTÓRIA EM GÂMBIA,
ESTÁ COM UMA INFECÇÃO AMEBIANA. DITO ISSO, TENHO QUE ASSOAR O MARIZ
APESAR DE TER ACABADO DE USAR O SPRAY NASAL, TOMAR MEUS DOIS ADVIL PARA A
FEBRE E TRÊS DOSES DE SUPRESSOR DA TOSSE, QUE AMEAÇA DESLOCAR MEUS PULMÕES.
MEU LENÇO, QUE TENTO ESCONDER MIS MÃOS, ESTÁ ENCHARCADO, E MINHA GARGANTA ESTÁ VERMELHA E ARDENDO FORTEMENTE."





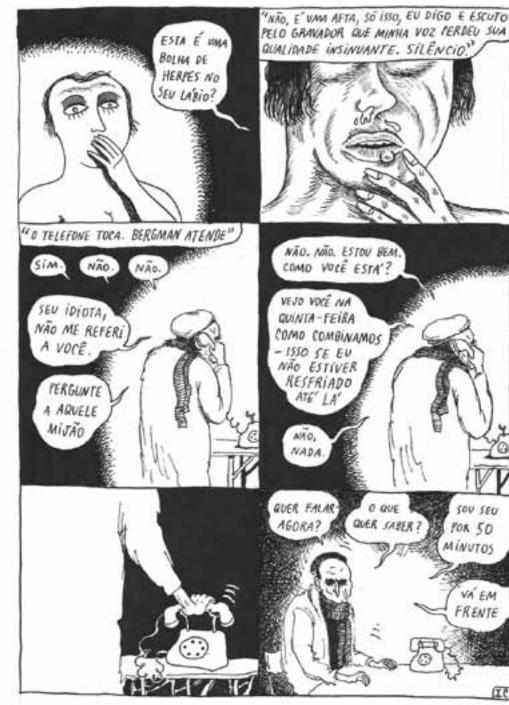




160 Ingmar Bergman

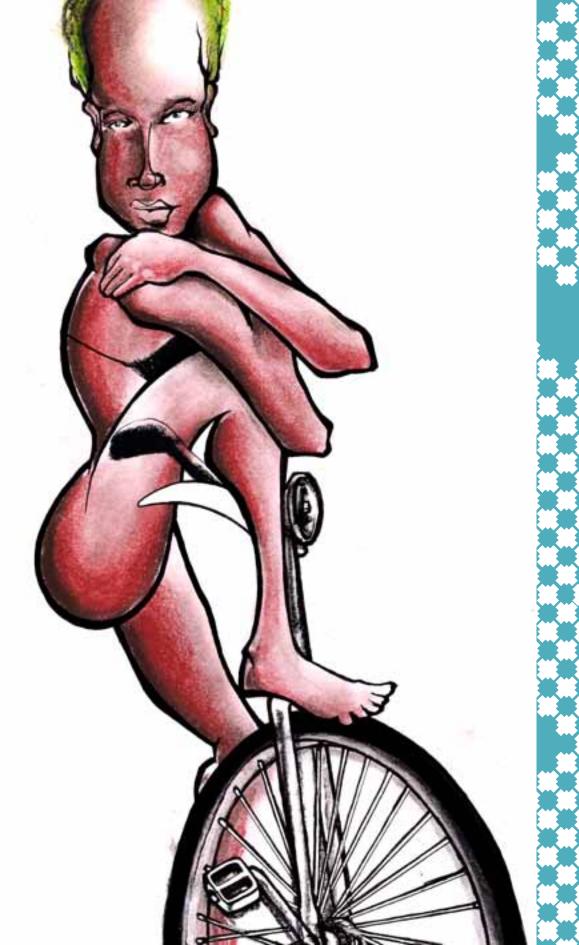
Quando você vai parar, Ingmar? Anna Salander





Essa história em quadrinhos foi baseada em uma entrevista de Bergman à jornalista Anna Salander, que, especula-se, é mais uma criação do próprio cineasta. A entrevista completa você pode encontrar no site mostraingmarbergman.com.br

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



BERGMAN NO BRASIL

ração: Ricardo Prema

Ingmar Bergman no Brasil Álvaro de Moya

Ingmar Bergman no Brasil

Álvaro de Moya

No ano de 1953, a embaixada e o consulado sueco promoveram uma exibição de cinema para convidados no Clube Escandinavo. Era na cidade de São Paulo, em frente ao Teatro de Cultura Artística, ao lado do então restaurante Gigetto, na rua Nestor Pestana. Além da parte social, o cinema abrigava o restaurante Os Vikings, com o famoso bufê típico smorgasbord, hoje no Maksoud Plaza.

Um grupo de críticos de cinema e apreciadores da Sétima Arte estava presente, entre eles, Rubem Biáfora, da *Folha da Tarde*, B. J. Duarte, de *O Estado de S. Paulo*, Walter George Durst, Almeida Salles, José Julio Spiewack, Syllas Roberg e o signatário deste artigo.

Naquele dia vimos, pela primeira vez no país, *Juventude* (1951) e *Monika e o desejo* (1953), da Svensk Filmindustri, com Harriet Andersson e Lars Ekborg. Foi um impacto, pois naqueles tempos não havia conhecimento prévio das produções não hollywoodianas.

"Quem é esse tal de Bergman?" perguntavam-se todos, impressionados com a diferença com o neorrealismo italiano, pois tinha um verismo naturalista. Roteiro, fotografia estourada em preto e branco, interpretações profundas de jovens atores, cenas de sexo avançadas para a época. Parece que Biáfora já tinha visto um roteiro dele num filme sueco, anterior. Imediatamente, na cidade juntou-se uma turma de apreciadores de cinema antiacadêmico que colocou o nome de Bergman na lista de autores a se seguir.

1954. Ano do IV Centenário da cidade de São Paulo. Dentre todo o ano festivo, um pretensioso festival de cinema internacional foi programado no luxuoso recéminaugurado Cine Marrocos. Tinha até barzinho!

Grandes astros aportaram por estas bandas: Errol Flynn, Joan Fontaine, Edward G. Robinson, Erich von Stroheim, Antonella Lualdi, Ana Esmeralda, Walter Pidgeon, o diretor Mervyn Le Roy e muitos outros. Foram exibidos filmes importantes, como uma cópia rara de *Ouro e maldição*, de Stroheim, e o lançamento do inédito *Bem-vindo Mr. Marshall*, de Luis Berlanga.

E Noites de circo (1953).

Gycklarnas afton, no original, da Sandrew, com Harriet Andersson e Ake Grönberg, com fotografia marcante de Sven Nykvist. Não havia prêmios no horizonte, mas o filme de Bergman foi, em unanimidade, eleito o melhor do festival. Cumpre esclarecer que o evento paulistano aconteceu em janeiro daquele ano, e quando o filme foi lançado em Estocolmo teve repercussão modesta na crítica local, a qual costumava escrever que o último filme de Ingmar Bergman provocava "vômitos"!

Foi somente em 1960, quando o diretor confessou que estava no banheiro e leu no jornal que um filme sueco ganhara a estatueta do Oscar, em Hollywood, (o seu *A fonte da donzela*), que o ambiente local em relação a Bergman mudou. No ano seguinte, *Através de um espelho* ganhou novamente o mesmo prêmio. E, em 1983, Oscar de novo para *Fanny e Alexander*, entre outros muitos prêmios internacionais.

Em 1962, eu e o saudoso Jayme Cortez voltávamos de um festival de historietas em Buenos Aires e paramos em Montevideo. Assistimos num cinema local, *O silêncio*, com Ingrid Thulin e Gunnel Lindblom. Fomos informados que tinha sido uma das maiores bilheterias do Uruguai naquele ano, antes do país se ligar às ditaduras do Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia. Posteriormente, revimos o filme no cine Arouche, no largo de mesmo nome da rede de cinemas cujo diretor Francisco Luccas importava filmes importantes de Fellini, Visconti, De Sica e outros. Hoje, ele importa e comercializa a coleção completa dos filmes produzidos na Suécia da obra de Ingmar Bergman.

1964. A produtora francesa Christine Gouze-Rénal, que fazia os filmes de Brigitte Bardot, convidou a mim e a meu amigo francês Jean-Luc Descaves para irmos ao festival de Veneza. Estavam lá Joseph Losey, Dirk Bogarde, Rita Pavoni, Monica Vitti e Michelangelo Antonioni, que levou o Leão de Ouro com *Deserto vemelho*. Chegamos atrasados para ver *Para não falar de todas essas mulheres*, o primeiro filme de Bergman em cor – fotografia de Sven Nykvist –, com Jarl Kulle, Bibi Anderson, Harriet Andersson e Eva Dahlbeck. Mas, na manhã seguinte, numa pequena sala, estavam reapresentando o filme. Vimo-lo ao lado de Pier Paolo Pasolini, boquiaberto, olhos grudados na tela. Já Jean-Luc Godard anos depois diria que *Juventude* era um dos filmes mais belos do cinema.

Além do teatro e da ópera, Bergman teve várias incursões pela televisão. Em 1972, foi ao ar *Cenas de um casamento*, que passou seu primeiro episódio na TV sueca em 11 de abril e seguiu até 16 de maio, com 49 minutos cada. A versão cinematográfica para outros países foi em 1973, com 155 minutos total. O elenco contava com Liv Ullmann, Bibi Anderson, Gunnel Lindblom e Erland Josephson, a quem tive a oportunidade de cumprimentar na Piazza di Spagna, quando a Rai estava estreando o primeiro episódio na Itália, no ano de 1973.

No livro *Bergman sobre Bergman*, escrito por Stig Björkman e mais dois jornalistas, o diretor conta que, no início da carreira, um chefete do estúdio tripudiava dele, acusando-o de não saber escrever e muito menos dirigir. Arrasado, humilhado, sumia do estúdio à tarde e ia a uma matinê do cinema no centro assistir a um John Ford. E perguntava a si mesmo: "quando vou conseguir dirigir desse jeito?".

Há alguns anos, li num jornal que uma comissão de cientistas, inspirados na descoberta das pinturas rupestres, criou uma cápsula do tempo que foi enterrada contendo os grandes momentos artísticos da humanidade: uma pintura, um livro, uma música e, entre outros um filme de Ingmar Bergman.

Um repórter do *New York Times*, entrevistando John Ford, perguntou o que ele achava de Ingmar Bergman.

- Ingrid Bergman?
- Não, Ingmar Bergman.
- Ah, aquele sujeito que acha que eu sou o maior diretor do mundo?





Público redescobre atualidade do cineasta sueco

Pedro Butcher



Primeiro domingo de sol depois de uma semana de chuva. Horário de verão em vigor. A campanha do Rio 2004 nas ruas. Por volta das 17h, com todos esses apelos mundanos bem cariocas, forma-se uma fila na porta do Estação Botafogo, onde está em cartaz a Mostra Ingmar Bergman. Fato estranho: alguns malucos trocaram os prazeres do sol de domingo pelos da sala escura e refrigerada, dispostos a conhecer melhor a obra de um cineasta sueco, com a pecha de cabeça e ultrapassado. Uma hora e meia depois, a reação é surpreendente: "Nem parece Bergman. Não é tão confuso", confidenciava uma senhora a uma amiga, encantada com a beleza de Monika e o desejo, de 1953, exibido às 17h30 de domingo. Para surpresa geral da nação, a Mostra Bergman tem proporcionado o melhor resultado de público da sala dos últimos meses: 1.600 pessoas em três dias, média de ocupação bem superior à habitual. O resultado não foi diferente na Cinemateca do MAM, onde a mostra também está em cartaz e juntou mais de 500 pessoas. "Com O olho do diabo o público ria que nem comédia de Mel Brooks", conta Susana Schild, uma das diretoras da Cinemateca. Pelo visto, a mostra disse a que veio e está ajudando o público a descobrir um novo Bergman, longe dos estereótipos.

Com a oportunidade de conhecer seus primeiros filmes, vai se desfazendo o preconceito que identifica Bergman com um cinema puramente existencialista, inacessível e duro de engolir. Um dos exemplos é a comédia O olho do diabo, na qual Satanás em pessoa ressuscita don Juan e o envia à Terra para tirar a virgindade de uma moça. Há ainda o frescor de Monika e o desejo, que relata a história de amor de dois jovens que largam tudo para aproveitar o calor do verão sueco. Ou o belo Juventude, que atraiu ao Estação a estudante de comunicação da PUC Mariana Azevedo, de 20 anos, e vários amigos: "Foi um filme bom de ver. A história me pareceu ter sido aproveitada por outros filmes depois", disse Mariana, que também se programou para ver O sétimo selo e Morangos silvestres nesta segunda-feira.

"Antes de exercitar a complicada visão existencial que o tornou mais conhecido, houve um Bergman naturalista e romântico", afirma Alberto Shatovsky, um dos pioneiros na exibição do cineasta sueco no Brasil, no fim dos anos 50. Nesta época ele programou, junto com Ely Azeredo, as primeiras exibições de Juventude, Noites de circo e Monika e o desejo no poeirento Alvorada Cinema de Arte. Shatovsky lembra a importância de Bergman na transformação do público, mais até do que nas influências que ele trouxe para o cinema em si. "Lembro-me de uma amiga que foi ver o mesmo filme de Bergman várias vezes até se acostumar com aquele cinema diferente, provocativo", descreve Shatovsky. Foi apenas no começo dos anos 60 - quando já tinha feito mais de 20 filmes, incluindo obras-primas como Morangos silvestres e O sétimo selo - que Bergman deu uma virada definitiva em sua obra. Com Luz de inverno (história de uma pastor que se vê descrente em Deus) e O silêncio (uma franca abordagem de problemáticas sexuais que provocou polêmica na Suécia), o diretor começava a radicalizar na temática e na forma, ensaiando o cinema que teria seu ápice em *Gritos e sussurros* e *Persona*.

Umas das boas oportunidades desta mostra é a de constatar a coerência do diretor: "É importante observar Bergman de uma perspectiva histórica, com uma

*

forte influência da luz expressionista na fotografia de Gunnar Fischer, o uso de sombras e símbolos e, até, sua capacidade de retirar do lamaçal de um melodrama os temas que lhe interessavam", destaca o crítico Carlos Alberto Mattos, que esteve presente nas sessões de filmes raros como *Prisão* e *Quando as mulheres esperam*. Para Nelson Krumholz, um dos diretores do grupo Estação, o mais supreendente é ver como antes de Jean-Paul Sartre e a onda existencialista, Bergman antecipava temas que depois dominariam círculos intelectuais. Um dos filmes que funciona melhor nesse sentido é *Juventude*, baseado numa novela escrita por Bergman quando ele tinha apenas 17 anos. Conta a história de uma bailarina que entra em crise depois de receber o diário de um jovem que fora sua primeira paixão. Outro bom exemplo é *Noites de circo*, em que a humilhação dos integrantes de uma trupe mambembe por um ator de teatro leva o dono do circo a tentar o suicídio.

Na plateia dos filmes, Estação e MAM se encarregaram de integrar jovens e cinquentões. "É principalmente o pessoal que não conhece Bergman que está frequentando a mostra, e mais aqueles que estão querendo rever a obra do diretor", diz Alberto Shatovsky. A mostra Bergman, que tem patrocínio da IBM, traz a filmografia do cineasta quase completa. São 46 filmes programados, que prosseguem até o dia 6 de dezembro no Estação e até o dia 10 na Cinemateca do MAM. As cópias estão em excelente estado e boa parte dos filmes teve legendas eletrônicas em português. Uma oportunidade única, já que há apenas sete filmes do cineasta disponíveis em vídeo no mercado brasileiro. A resposta positiva do público confirma apenas o óbvio: que Ingmar Bergman é um dos mais importantes cineastas vivos. A próxima mostra dedicada a um cineasta deve se realizar em abril, também no Estação, e vai trazer a obra completa do diretor italiano Francesco Rosi.

Texto publicado no Jornal do Brasil em 26 de novembro de 1996 por ocasião da Mostra Ingmar Bergman

Mostra afaga o ego da crítica brasileira

Sérgio Augusto



A retrospectiva praticamente completa de Ingmar Bergman, que amanhã tem início no Estação Botafogo e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, é uma excelente oportunidade para se fazer justiça à crítica de cinema latino-americana e acabar – de vez, espero – com a crença geral de que foram os franceses que "descobriram" o cineasta sueco. Entenda-se por franceses os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, já imbatível em matéria de *marketing* em meados da década de 50. Acabou ficando com eles a fama da revelação do gênio de Bergman para além das fronteiras suecas. Quando? Depois do Festival de Cannes de 1956, onde, aliás, *Sorrisos de uma noite de amor* conseguiu apenas um prêmio de consolação ("de humor poético").

A bem da verdade, nem em Paris a turma da *Cahiers* foi a primeira a notar e exaltar Bergman. Um mês antes do sempre lembrado artigo de Eric Rohmer, publicado na *Cahiers* de julho de 1956, Ado Kyrou pusera o cineasta nos cornos da Lua, nas páginas da concorrente *Positif*. Ambos, na realidade, chegaram a Bergman com, no mínimo, quatro anos de atraso, já que os franceses, assim como os demais europeus, tiveram a oportunidade de descobri-lo no Festival de Veneza de 1952, através de *Juventude*. Mas todos passaram batido.

Walter Hugo Khoury é autor de artigo pioneiro

Naquela temporada, contudo, um crítico uruguaio de gabarito internacional, Homero Alsina Thevenet, separou do joio o desconhecido sueco e brindou-o com um ensaio, este sim pioneiro, na revista *Film*, devidamente acompanhado de uma filmografia. Em 1952, Bergman já havia dirigido doze filmes. No ano seguinte, seria a vez dos argentinos: numa edição especial de *Gente de cine*, Edgardo Cozarinsky (que um dia reuniria em livro as críticas de cinema de Borges) e Agustin Mahieu também chegaram na frente dos europeus. Pouco depois, paulistas e cariocas puderam ver, antes dos franceses, *Monika e o desejo, Quando as mulheres esperam* e *Noites de circo*, aguilhões de uma mostra organizada, em 1955, pela Cinemateca Brasileira, sob o crivo de Walter Hugo Khoury, autor do primeiro estudo sobre o cineasta escrito no país.

Portanto, antes de Kyrou, Rohmer – e Jean Béranger, o primeiro a lançar um livro sobre o diretor sueco –, pelo menos seis latino-americanos (acrescentei mais os cariocas Ely Azeredo e Hugo Barcelos) já haviam "descoberto" Bergman. E se entusiasmaram, sobretudo, com *Noites de circo*, um modelo, "incrivelmente intenso e pessoal", segundo Khoury, de cinema autoral, e não apenas do ponto de vista estilístico, Bergman deu a Khoury a certeza de que "era possível permanecer no cinema realizando filmes de contexto subjetivo, distante da então aparentemente obrigatória tendência do que se entendia por "arte social".

A esquerda ortodoxa, tacanha como ela só, esnobou de saída o Kierkegaard da câmera, tachando-o de moralista burguês, alienado e outros bichos. Alienado de quê? Certamente não dos problemas que mais diretamente afetam os suecos, povo que há muito resolveu a questão da fome e da desigualdade social, mas não a dos



conflitos da alma e dos tormentos afetivos. O entusiasmo com que os americanos passaram a recepcionar seus filmes a partir de O sétimo selo só fez piorar a situação do cienasta junto aos comunistas. Apesar do prestígio transatlântico da crítica francesa, o sucesso internacional de Bergman se deve, acima de tudo, ao seu sucesso nos EUA, coroado com uma capa da revista *Time*, em 1960, e que até hoje lhe rende dividendos, agora no teatro, seu refúgio há mais de uma década. Volta e meia, suas montagens teatrais de Shakespeare, Ibsen, Strindberg, O'Neill, Mishima e Molière para o Teatro Dramático Real de Estocolmo são levadas até Nova York.

É possível que a pinimba dos comunistas se deva a um filme, Isto não aconteceria aqui, que, infelizmente, será o único ausente da mostra (Os abençoados, o outro ausente, foi uma experiência para TV, rodada em 1986). Os suecos, pelo visto, não o metabolizaram até hoje. Vernon Young, autor de um ótimo estudo sobre Bergman, Aurora Borealis, tentou vê-lo em Estocolmo, há pouco menos de 30 anos, e chegou a ser informado de que o autor de Morangos silvestres jamais fizera tal filme.

Fez sim. Em 1950, logo após Juventude, mas o lançaram antes, por razões comerciais. A indústria cinematográfica sueca atravessava uma de suas piores crises e Bergman não teve como rejeitar o projeto mercantilista. Estrelada pela atriz Signe Hasso, a única concessão que Bergman engoliu em sua carreira, era, acredite, um filme de espionagem e suspense. Com um tema delicado: a implacável e cruel caçada a antigos colaboradores do nazismo empreendida pelos russos depois da guerra. Pressionados pelo governo soviético, os suecos transformaram a União Soviética numa imaginária Ruritânia. Bergman, por sua vez, transformou-se em discípulo de Hitchcock. Nem cenas de perseguição e suspense recusou fazer. Numa delas, um espião é surrado atrás da tela de um cinema onde se projeta um desenho do Pato Donald. Na sequência final, também em tudo hitchcockiana, o vilão despenca do mais turístico belveder de Estocolmo.

Os jornais comunistas acusaram o filme de "propaganda macarthista". Acabrunhado, Bergman pôs-se nas encolhas e limitou-se, por alguns meses, a escrever roteiros. Fez dois, para Lars-Erik Kjellgren (Quando a cidade dorme) e Gustav Molander (Divórcio), só voltando à ativa dois anos mais tarde para dirigir Quando as mulheres esperam, que é quando sua carreira de fato deslancha, levantando outro tipo de polêmica: seria Bergman o mais feminista ou mais misógino dos cineastas?

Todos à mostra para resolver essa pendenga de uma vez por todas.

Texto publicado no jornal O Globo em 21 de novembro de 1996 por ocasião da Mostra Ingmar Bergman









Itinerário bergmaniano

Olivier Assayas

Maj-Britt Nilsson e Birger Malmsten em *Juventude*

Traduzido do francês por Tatiana Monassa



Quando, na primavera de 1989, Serge Toubiana me propôs de encontrar Bergman para a Cahiers du Cinéma, aceitei imediatamente e com entusiasmo, mas não sem uma certa apreensão.

A verdade é que conhecia muito mal sua obra. De seus 40 filmes, tinha visto no máximo um quarto. E, dentre esta pequena dezena, tratava-se apenas de farrapos de memória para vários deles.

No verão de 1968, eu tinha 13 anos e, entregue a mim mesmo pela primeira vez nas ruas de Milão, descobri A hora do lobo num cineclube. Falado em sueco e legendado em italiano, rodado em preto e branco, o filme datava do ano anterior, mas - e só me dei conta bem mais tarde - no meu espírito ele era antigo. No entanto, poderia perfeitamente ter 100 anos ou dois dias; ele estava exatamente no coração do que me fascinava, da magia que me atraía ao cinema. E ainda que eu não soubesse muito do assunto, sabia que o cerne estava ali, porque vi totalmente desnudo, em plena luz, o que pressentia em outros filmes, o que doutras vezes tinha apenas despontado através da opacidade. Estava ali a força dos filmes mudos, estas imagens alucinadas de outros tempos, estas visões cujo mistério é a força irresistível que lhes permite se inscrever no mais profundo de nós com a autoridade das criações de nosso próprio inconsciente; e, ainda, barroco o suficientemente para impressionar um moleque.

Revi A hora do lobo, mas é essa primeira visão que sempre me assombra. Porque não se trata do filme nem do cinema. Os pássaros, o subsolo, o castelo e sobretudo a morte da criança, todas estas imagens se instalaram em mim.

Entre 1972 e 1974, foram lançados sucessivamente Gritos e sussurros, Cenas de um casamento e A flauta mágica.

Bergman foi o cineasta da minha adolescência.

Mesmo que, depois de A hora do lobo, ele tenha atravessado uma das múltiplas e profundas metamorfoses que demarcam sua carreira, dando início a uma nova vida de cineasta, como as várias que ele teve o privilégio de ter.

Percebi eu o que estava realmente em jogo em seus filmes?

Certamente não. Tirei, no entanto, esta íntima certeza de que o que eu não conhecia, o que não teria sabido formular, existia, estava lá e podia se expressar no presente.

Outras obras, na época, me pareciam infinitamente mais próximas, infinitamente mais inteligíveis. Mas próximo e inteligível são valores falsos nessa idade da vida em que evoluímos em meio a uma confusão de ideias, de desejos, de tentações contraditórias. O que nos atrai são sobretudo algumas luzes distantes, de contornos imprecisos, mas às quais nos agarramos por instinto, pois as reconhecemos imediatamente e de uma vez por todas como nossas.

Somos tomados de uma lucidez no limite da clarividência, aplicada apenas a

estes objetos *longínquos* e *ininteligíveis*, pois são eles que nos guiarão, como uma luz além do nosso horizonte.

Bergman foi para mim um desses nortes magnéticos.

Antes de encontrá-lo, meu primeiro desejo foi rever estes filmes que tinham me impressionado de forma tão durável e enigmática.

É sempre com um real sentimento de vertigem face a nosso próprio desconhecimento de nós mesmos que nos confrontamos com obras cujo brilho nos atingiu quando de uma primeira visão inocente. Pois a razão diz que não pudemos entender nada, ver nada, e a evidência diz que pressentimos tudo. Uma nova visão parece nos revelar em sua verdadeira clareza as intenções: um desígnio que não conseguimos conceber que possa ter passado batido anteriormente. Ora, não: a obra nos penetrou, se inscreveu em nós de forma mais durável do que ela poderia hoje, submetida à nossa lucidez e ao nosso espírito de análise.

Extraordinário período de graça, no qual Bergman, quase 30 anos depois de ter realizado seu primeiro filme, encontra em si os meios de renovar seu cinema e de literalmente transcender uma obra que poderíamos julgar já ter atingido seu ápice.

O perfeito êxito de *Gritos e sussurros* é a culminância da visão poética e estética de Bergman. Entre o sonho e o real mais trivial, nos confins da vida e da morte, ele é um filme em êxtase, em que de repente se abrem as portas contra as quais Bergman se chocou diversas vezes durante toda sua obra madura. É um filme que se desenvolve, de uma ponta à outra, ali onde geralmente o cinema não tem acesso; um filme como um sopro, que passa, nos impregna sem que defloremos sua graça e seu mistério, e desaparece sem ruído, deixando o universo transformado.

Esta obra-prima ainda não estava terminada, e Bergman já tinha escrito seu *Dança macabra*: *Cenas de um casamento*, sem dúvida um dos mais belos textos do cinema moderno.

E o mais notável é ele, no auge de seus recursos, ter escolhido filmar esse texto com a liberdade, a desenvoltura e a improvisação que a televisão tinha introduzido na estética do cinema naqueles anos. Nada de planos, nada de cores, de figuras, de preciosismos ou de vernizes. Nada. Nem mesmo o austero prazer do minimalismo puritano; ao contrário, tudo o que Bergman sempre se proibiu: zooms, reenquadramentos, posicionamentos aproximados, panorâmicas abusivas, cenários achatados, um campo largo apenas a serviço dos atores e de seu ritmo, de sua intuição. A osmose total entre um autor, um texto, os atores: um bloco.

E, ainda, pela primeiríssima vez, a duração. Trezentos minutos para a televisão, cento e sessenta e oito para o cinema. Alguma coisa se libertou, como se nessa obra abundante, pletórica, restassem reservas insuspeitas de vitalidade, de juventude, de espontaneidade. E de desmesura.

Com *Cenas de um casamento*, Bergman apresenta o âmago fervente e desnudado de sua obra, desprovido de qualquer floreio, de qualquer artifício. Aí está o objeto em estado puro, a fonte que sempre alimentou seu cinema: os corpos que se atraem e se repelem, o desejo contra o respeito de si, o sexo face à covardia. A degradação das almas pelos anos, ao longo de fracassos e dos compromissos. A solidão na hora do balanço. Nada de narrativa nem de formalismo: a vida palpita nesse filme

como raramente no cinema.

Televisão, cinema e teatro, que se entrelaçam tão intimamente durante toda a última fase de sua obra, se cruzam mais uma vez em *A flauta mágica*, mas desta vez sob o modo do apaziguamento e da reconciliação.

Nada é fortuito no cinema de Bergman, e esta *mise en scène* de Mozart, cujos temas profundos e sombrios não devem ser negligenciados, não é exceção. E não deixa de ser um filme cujo assunto é a *harmonia*, uma harmonia que só é possível pela interseção entre o teatro maternal e protetor, a maquinaria do teatro (de marionetes...), a música e a infância, prefigurando sob muitos aspectos a obra-prima tardia que é *Fanny e Alexander*.

Por que me desapeguei? Por que, por muitos anos, Bergman não representou nada para mim? Ou melhor, não representou nada de pertinente ou de útil?

Seria fácil responder que não me identifiquei com *Face a face* ou *O ovo da serpente*. Isso, no entanto, não me impediu de amar *Sonata de outono*, em um momento em que isso não era particularmente bem aceito – me lembro distintamente de que meu gosto parecia paradoxal na época –, nem de ter ficado profundamente impressionado com *Da vida das marionetes*. Acredito sobretudo que com a passagem do tempo e a necessidade de se reinventar, os gostos muito pronunciados de uma fase que tinha terminado deram lugar a uma atração por novas coisas. Escrevi muito na *Cahiers du cinéma* durante cinco anos, e não dediquei uma linha a Bergman. De forma despreocupada ou simplesmente pragmática, como quiserem, eu o colocava nesse hipócrita panteão dos grandes cineastas sufocados pela massa da glosa e que não precisavam de mim – a última coisa da qual precisavam era desta leitura a mais –, sepultados que estavam sob o comentário e a piedade.

Foi mais tarde, fazendo cinema, que voltei a Bergman.

Quando preparava meu segundo filme, tive que fazer testes de atores e escolhi uma cena de *Da vida das marionetes*, sem imaginar que conferia assim seu diapasão ao filme.

Tratava-se apenas de sentimentos e de rostos, e à medida que a filmagem avançava, eu me aproximava dos meus personagens, perscrutava seus traços, me interessava apenas por suas vozes, suas expressões, a luz sobre sua pele.

Lembranças me vinham, imagens, as de *Persona* ou de *O silêncio*. E se insinuava em mim a impressão tenaz – alimentada por uma memória próxima do inconsciente – de avançar nos confins do território bergmaniano. Como se uma questão não resolvida viesse à tona, porque sua solução, sem que eu soubesse, estava lá. Como se essa familiaridade que eu reencontrava pudesse enfim ser transparente.

Tive o sentimento, uma vez o filme terminado, de que um círculo se fechava e que, voltando a Bergman, eu voltava a mim mesmo, ou melhor, ao essencial daquilo que, de bem longe, me levou a fazer filmes.

Foi neste contexto que se apresentou esta ocasião de encontrar Bergman.

A sorte quis que, naquele verão, o Saint-André-des-Arts tivesse programado uma vasta retrospectiva de sua obra, que eu descobri ou redescobri em bloco.

178 Ingmar Bergman Ingmar Bergman



Itinerário bergmaniano Olivier Assayas

Esse plano tão belo, em que o barco dos dois amantes, em pleno sol, deixa o cais para se dirigir à ilha onde, no período de uma estação, eles serão felizes; Monika está deitada na parte da frente, muito bonita, o barco se afasta, mais e mais, ela se levanta, com as pernas afastadas, frente ao mar, os punhos sobre os quadris. Uma imagem tão forte que Bergman a retoma in extenso para concluir o filme.

Monika, que acaba de roubar um rosbife em uma casa de veraneio e que, perseguida, corre apertando-o contra si, entre os juncos e os pântanos.

Hariett Andersson, mais uma vez, em A noite do circo, fazendo com que o ator Franz - a quem ela cede depois - se deite no chão aos seus pés. Seu rosto neste momento.

Por muito tempo fiquei intrigado com a célebre foto de Monika que Antoine Doinel rouba da fachada de um cinema em Os incompreendidos. Hariett Andersson (eu não sabia que era ela) com o céu ao fundo, os olhos fechados diante do sol, seu suéter pendendo sobre seus braços nus, descobrindo seus ombros e a parte superior de seu peito. Eu não compreendia bem essa imagem, de uma sensualidade plena e insolente: ela não evocava nada do que eu conhecia de Bergman e eu temia que ela remetesse a alguma dimensão anedótica.

Ora, é a afirmação mais luminosa do choque que experimentamos ao descobrir seus primeiros filmes. Raramente alguém expressou a violência erótica dos primeiros amores da adolescência melhor do que ele, raramente a força do desejo, a aproximação dos corpos e a plenitude de sua satisfação foram mostradas com essa verdade e essa crueza.

E seus contrários também.

Em Juventude e em Monika e o desejo, mais uma vez o violento encontro entre o sonho de uma felicidade carnal e a trivialidade do cotidiano, a crueza do real, explode como o relâmpago da cólera divina. É a imagem-chave do fim da adolescência, que atravessa a história das artes, a de Adão e Eva expulsos do paraíso terrestre, ele condenado a ganhar seu pão com o suor de seu rosto, ela a dar à luz em dor, tanto um quanto o outro envergonhados de sua nudez dali em diante.

O sofrimento, os dilaceramentos, as humilhações, os compromissos que assombram o cinema de Bergman se fundam na nostalgia de um paraíso perdido, e sem dúvida eles não seriam tão profundos, tão potentes, se Bergman não tivesse sido de início um dos grandes pintores contemporâneos deste paraíso. "Pobre papai, obrigado a viver no mundo real..." Esta fala de Através de um espelho, que poderia ser emblemática de toda uma parte de sua obra, sem dúvida não teria esse valor nem essa força se este filme (mais uma vez com Harriet Andersson) não fosse, dez anos depois e chegada a maturidade, o retorno à ilha do paraíso de Juventude e Monika e o desejo - onde não restou nada, absolutamente nada, além de invocar, através das brumas da loucura e da solidão, um Deus monstruoso e escondido.

Dar à luz em dor é o único assunto de No limiar da vida, um filme desconhecido, rodado em 1958, logo após Morangos silvestres; ponte apaixonante, ainda submetida às limitações do antigo e, no entanto, já portadora do novo. Há ainda a competência, a astúcia dramatúrgica, mas a simplicidade, a depuração da filmagem, já está lá. Neste quarto de hospital, há mais do que os rostos e os corpos. A espiritualidade, a emoção nos rostos destas três mulheres, a obscena trivialidade em seus corpos atormentados pela dor.

Assim como neste interminável plano de abertura no qual Ingrid Thulin é levada estendida numa maca até uma sala de espera onde é abandonada. O tempo passa, ela está sozinha; ela é tomada de dores terríveis; ela está tendo um aborto espontâneo e ninguém aparece. O sofrimento dura, dura, a imagem não termina mais, quando a angústia, o medo e a solidão invadem a jovem que espera que as enfermeiras e os médicos façam o favor de cuidar dela.

Depois, Eva Dahlbeck - que em vários filmes anteriores tinha sido "a porta-voz da feminilidade vitoriosa", como escreve Bergman em sua autobiografia, e que é aqui, com seu marido insosso, o contraste do casal simplório e contente de si - perde, por sua vez, sua criança no decorrer de uma sequência de parto de uma dureza quase insuportável.

Itinerário bergmaniano Olivier Assayas

Esta constante confrontação com o real atravessa o seu cinema. Sua lucidez, de uma acuidade frequentemente cirúrgica, não remete a nada além de nós mesmos, a nossas experiências ou a nossos temores mais escondidos. Sonho, realidade, prazer e dor são como pontos cardeais que estruturam de forma mais segura do que qualquer dramaturgia um cinema preocupado com a verdade de nossas emoções.

Como não se encontrar em um ou outro destes seres divididos entre a solidão e a necessidade do outro, entre o egoísmo sórdido do artista - do homem - e seu corolário, o pesadelo da humilhação, sempre prestes a ganhar forma sob uma encarnação repugnante. Nestes casais, unidos e desunidos, em busca da harmonia ou levados pela espiral da desintegração, cada um se reconhece diante de si mesmo, diante da vida, diante do julgamento.

Boa parte da grandeza de Bergman está aí, nesta atenção ao sofrimento dos seres, neste conhecimento de sua dor. Ao mostrá-la, sempre vergonhosa, sempre escondida no mais profundo de cada um, ao tirá-la do abismo do segredo do martírio íntimo para torná-la visível e universal, ele a alivia por um instante, nos dá por um momento a ilusão de um consolo.

E, sem dúvida, está em jogo aí - em uma época de intolerável recalque -, algo do verdadeiro papel da arte, do verdadeiro lugar do cinema, longe da imagem leniente e domesticada da cinefilia contemporânea.

Pulando os anos, indo de um filme a outro, passando da deslumbrante revelação das obras-primas aos charmes mais tortuosos de obras de transição, de rascunhos, de esboços, alguns marcados pela graça e outros pela tristeza, eu descobri não apenas um Bergman, mas vários, uma soma autobiográfica, com frequência autoanalítica, na qual se cruzam rostos, nomes, lugares e influências também, e se desenvolvem e se amplificam temas. Mas na qual domina a ruptura e, de destacamento em destacamento, o autor se arrisca sempre além, sempre mais fundo, como se tivesse disposto de várias encarnações para chegar ao fim dele mesmo, à reconciliação.

Em primeiro lugar, a da euforia da facilidade, a do jovem para quem tudo dá certo. Repleto de cinefilia e entravado pelas imagens do cinema de gênero, seja americano ou francês, ele pasticha e saqueia, com um virtuosismo nunca desprovido de profundidade. Pois logo em seguida seu olhar se faz presente, sua autêntica personalidade se forma e impregna o material sempre, seja ele qual for.

Ao fim deste primeiro período – em que, durante uma década (entre 1945 e 1955), ele chegou a rodar dois filmes por ano e acumulou uma obra bastante rica e diversa para bastar à filmografia de outrem –, Bergman estava em seu apogeu. Dominando tanto a escrita quanto os artifícios e as maquinarias do cinema, ele tinha adquirido um controle completo de sua arte, que lhe permitiria – no seio daquilo que ele ainda não considerava como uma camisa de força formal – deixar florescer sua personalidade, seu estilo e sua singularidade, ao rodar consecutivamente, entre 1955 e 1957, os três filmes que o afirmaram junto ao público cinéfilo do mundo inteiro: *Sorrisos de uma noite de amor, O sétimo selo e Morangos silvestres* – ao mesmo tempo uma realização e um impasse.

O êxito é incontestável, mas o que era livre, simples e vivo em *Monika e o desejo*, encontra-se agora controlado, canalizado.

A audácia continuava presente, mas a partir daí calculada, bordada pelo respeito de um certo academicismo: o da frontalidade do sentido, o de seu encerramento e o da obra acabada, da consumação formal.

Nada, no fundo, mais estranho ao revoltado que Bergman nunca deixou de ser. Nada menos assemelhado com a violência da relação erótica que ele sempre manteve com as imagens. Era inconcebível que ele pudesse se satisfazer com esse cinema comportado, apaziguado. A paz ainda estava bem longe. Não é surpreendente que, ao esbarrar nessa fronteira, ele tenha atravessado a mais profunda crise criativa de sua carreira.

Com *No limiar da vida, O rosto, A fonte da donzela* e *O olho do diabo,* ele emenda vários filmes estranhos, heterogêneos, desestabilizados, errantes; nos quais, em busca de si mesmo, ele coloca em questão seu *know-how*, seus velhos truques, mas também seus temas e seus personagens. Ele rejeita o antigo, à espreita de uma modernidade que ainda lhe escapa, que tarda a se afirmar.

No entanto, ela já está ali. De forma – retrospectivamente – manifesta em *No limiar da vida*, claro, mas também, e de maneira apaixonante, em *O rosto*.

Este filme, um de seus mais enigmáticos, talvez seja sua obra-prima subterrânea, uma das chaves de seu cinema.

Atores itinerantes, intrigas de empregadas, poção amorosa, *happy end* e aparições diabólicas: Bergman se entrega à vertigem da autocitação. Fazendo o luto do passado, ele inventaria seus temas como que para proclamar seu fim, convocando todos os seus personagens, todos os seus atores, que vêm fazer reverência. Está tudo ali, está todo mundo ali, mas, por baixo, já é a abstração que está a operar, o mistério que ruge, a dúvida que corrói o conjunto.

Pois, no centro desse universo fervilhante, desta floresta barroca de signos e de símbolos, encontra-se uma figura, a do hipnotizador Vogler, o primeiro grande autorretrato bergmaniano.

E é significativo que ele se represente neste momento de sua obra sob os traços – ou melhor, sob a máscara – deste ilusionista mudo que perdeu a fé em seus poderes e que agora só sabe perpetuar suas aparências. Só restam a Vogler, mágico incapaz de invocar sua magia, os acessórios de seu papel: sua barba e sua peruca, subterfúgios patéticos.

É o autor, devorado pela dúvida e refugiado no mutismo. Ele está isolado, fechado sobre ele mesmo, face à sua consciência e aos seus demônios. Face ao segredo de sua arte, que ele é o único a saber que não existe, que não há segredo, que o rei está nu.

Assombrado por sua impostura, que pode a qualquer momento ser desvelada à luz do dia, sua única saída, sua última trincheira, é seu trabalho, seus artifícios, seu ritual: ludibriar por mais tempo possível. Pois pode ser que, enquanto ele ludibria, a magia aconteça apesar de tudo, vinda do nada, conquistada no vazio.

É sem dúvida uma das mais belas imagens do artista: levado pelo irracional, pelos mistérios de sua vida íntima, e ignorando a natureza de seu poder, construindo no vazio, sendo incessantemente colocado em questão, incessantemente intimado a prestar contas à razão e à análise, encarnadas aqui pelo materialismo do médico Vergerus.

Vergerus, obcecado pela vontade de desmascarar Vogler, de humilhá-lo publicamente, esconde seus desígnios sombrios sob o disfarce da verdade científica. Pois este espírito frio, racional, odeia Vogler em primeiro lugar pelo que este detém e que ele, Vergerus, não possuirá nunca. Ele o inveja por ter acesso a um irracional que lhe escapa e, muito sordidamente, ele também deseja Manda, a mulher de Vogler.

Pois Vergerus não tem dúvidas, ele acredita na arte de Vogler, ele está convencido. Mas ele também sabe de seus tormentos, de suas incertezas, e do quanto elas o deixam vulnerável e lhe fornecem controle sobre o mágico. Essa figura odiosa, uma das piores encarnações da fobia de Bergman da crítica e da exegese (que, no entanto, ele alimenta freneticamente em *O rosto*), é a primeira ocorrência da inquietante figura do mal que percorre seu cinema, e que reencontramos sob o mesmo nome e aparências cada vez mais aterrorizantes em *O ovo da serpente* (do qual já se encontra um germe em *O rosto*) e, claro, em *Fanny e Alexander*, também bem próximo.

Como os Vergerus, os Vogler também assombram o cinema de Bergman, e o afrontamento entre eles é um de seus grandes eixos. Em *Persona*, Elisabeth Vogler é a artista tomada pela dúvida e mergulhada no mutismo, novamente. Em *A hora do lobo*, Veronica Vogler é, por sua vez, o instrumento de humilhação do pintor Johan Borg ("Te agradeço, a vergonha foi enfim alcançada"). E, para terminar, pois era inevitável, Erland Josephson é o diretor Henrik Vogler de *Depois do ensaio*.

Mas é, em primeiro lugar, o pastor Ericsson de *Luz de inverno* que responde, quatro anos depois, ao mágico de *O rosto*. Ele também perdeu a fé, ele também não tem mais nada a dizer, ele também só perpetua as aparências. Mas, nesse meio tempo, a ilusão desapareceu, não há mais magia, não há mais Deus, e o milagre não se produzirá. Os gestos da cerimônia são apenas um fim em si mesmos. A religião já não passa de um ritual mecânico, mas indispensável para aliviar os sofrimentos de alguns deserdados que se aparentam a nós; algumas almas atormentadas que ali encontraram refúgio. Mas não há nada atrás, e mais nada além. Desta vez, Bergman rompeu mesmo com o idealismo de sua juventude.

Em *O rosto*, ele ainda não tinha se aventurado. Vogler leva a melhor, ele ganha de Vergerus, a fé tem um sentido, a magia existe. Bergman o afirma, embora não acredite mais. E com este filme catártico, profundamente misterioso, violento e cruel, ele anuncia a obra por vir, confrontada ao risco, à abstração, ao abandono.

Mas que só poderia advir três anos depois, na purificação de seu cinema e

Pois não se trata apenas destes maneirismos, mas de toda a sintaxe enrijecida do velho cinema, de toda a panóplia de automatismos e de facilidades que são para ele como uma segunda natureza (na época ele tem 22 filmes nas costas), que o estruturam por inteiro e que ele terá que eliminar para reencontrar, às custas de muita tenacidade e obstinação, a graça de *Monika e o desejo* e de *Juventude*, que lhe tinha vindo tão naturalmente.

Em nossa entrevista, Bergman insiste no momento dessa grande ruptura. Para ele, está claro que ela não se dá com *Através de um espelho* – contrariamente ao que tudo indica, contrariamente ao que ele mesmo afirmava antigamente –, mas um ano depois, com *Depois do ensaio*. O que distingue estes dois filmes, o que está em jogo nessa passagem, é que o primeiro é habitado por essa ruptura, e no segundo ela é consumada.

Em *Através de um espelho* ainda é a revolta que domina. Contra a ausência do pai, contra o silêncio de Deus. Não há mais ilusões, a fé desapareceu, mas ainda não é possível se conformar com isso, e este dilaceramento só pode conduzir à loucura. Deus está escondido, mas ainda está lá; e, quando o invocamos apesar de tudo, é sob uma forma repugnante que ele se revela, "através do espelho". O autor se debate, mas a tentação está perto de ceder aos antigos demônios, que rondam, prontos para levar a melhor.

E, na última sequência, o pai pode ainda se esforçar, com inúmeras precauções, para fazer seu filho compartilhar de sua convicção, sua esperança, de que Deus e o amor poderiam ser uma única e mesma coisa.

"Papai falou comigo", conclui o menino: as últimas palavras do filme, tão impactantes quanto ilusórias.

Mais nada disso tudo subsiste em *Depois do ensaio*. O pastor Ericsson perdeu o amor há muito tempo, assim como perdeu a fé. Ele sabe que Deus não mais se manifestará, sabe que está sozinho, inteiramente sozinho no meio das turfas invernais da Suécia. E ele está enfim pronto para afrontar essa solidão.

O sofrimento está presente – em todo lugar, bem real e profundo (estamos longe dos tormentos abstratos de *Através de um espelho*) – e ele é aceito, sem consolação nem rebelião.

Nenhum arrependimento para o pastor Ericsson, que suporta o fardo de uma lucidez que lhe descortina uma paisagem de desolação. Um caminho se abre diante dele e ele sabe que deve percorrê-lo sem esperar mais nada de ninguém.

Essa busca da confrontação com o real desnudado que percorre o cinema de Bergman desde *Prisão* está ali, finalmente resolvida.

Não há mais nenhuma trucagem, nenhuma farsa, todos os anteparos caíram, ele está agora face a ele mesmo, face à vida. A seu mistério.

Com *O silêncio*, e depois *Persona* ou *Vergonha*, ele chegou ao cerne de seu objeto, e os filmes que ele assina durante esses anos são seus maiores filmes, graças a essa liberdade dispendiosamente conquistada de ter definido um território de cinema

inteiramente novo, inteiramente seu, que não deve nada ao passado, nada às figuras gastas da cinefilia: são seus rostos, seus lugares, suas regras; não há mais nada para segurá-lo, para freá-lo, na experiência estética inteiramente autônoma, inteiramente singular, na qual ele se engaja – uma vez todas as balizas ultrapassadas: uma das mais audaciosas e ricas que o cinema produziu.

Eu estava agora em Estocolmo.

Fazia meses que eu me impregnava da obra de Bergman, e no momento iria encontrá-lo. Mais do que nunca, me sentia afinado com sua atenção ao sofrimento, aos dilaceramentos do desejo e do coração. Com o lirismo profundo de um romântico que nunca se reconhecerá como tal. E, no entanto, esta familiaridade me pesava. Ela não parava de trazer desconforto.

Como se a *aplicação* que eu tinha empreendido estivesse à beira de romper o charme da fascinação primeira que tinha me conduzido até ali.

A fascinação por um enigma que me perseguia há muito tempo, do qual eu precisava, e que queria proteger.

Que curiosidade me restava?

O que podemos esperar do encontro com um homem de quem vimos 40 filmes?

Experimentamos com ele, tanto de perto quanto de longe, a mesma relação íntima que os grandes artistas mantêm com cada um de nós, com cada um de seus *interlocutores* que somos, a partir do momento que fazemos o esforço de ir em direção à sua obra.

E que não pode ser resumida em palavras, mas na intimidade de cada um.

Através dos anos.

Agosto de 1990.

Posfácio do livro Conversations avec Bergman, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, Paris, 1990.

184 Ingmar Bergman logmar logm

O filme que me inventou

Catherine Breillat

Traduzido do francês por Tatiana Monassa



Ela tem uma curta franja morena, abrupta e sofisticada, no meio de sua fronte larga e arqueada. Penteado de criança ou de diabinha. Na minha casa, na minha família, a franja era vulgar e estritamente banida; como aliás toda mecha, cacho ou madeixa. As riscas eram corretas, com as tranças impiedosamente atadas para conter todo relaxamento e mostrar uma figura apresentável ao mundo.

"Vulgar" quer na verdade dizer sensual, e talvez convidativo. Apesar disso (apesar da franja), a atriz tem esse rosto infantil de pura virgindade (ou seja, onde nenhuma história de pertencimento humano está escrita), que possui a intangibilidade das estátuas; os olhos feito fendas ao serem feridos pela luz, lábios que julgamos de purpurina nos contrastes do preto e do branco. Ela se encontra à esquerda da cama, em primeiro plano de todo modo, e ele relegado ao fundo, desprezado, trivial, e por isso mesmo desejável (pois o que pode desejar uma estátua senão cair de sua estela?).

Esta beleza marmórea é, pois, casada - mal, inevitavelmente: em Bergman, as moças são pérolas dadas aos porcos. Ele é rústico, gordo e mais velho do que ela, mas tem essa força, essa fatalidade animal dos homens pesados. É um cigano com a mecha frisada, os olhos mongóis e um lábio inferior grosso sob o bigode. Mas no secreto de sua carroça, esse casal incompatível é justamente o casal da Bela e da Fera; e há uma estranha vertigem, uma sensualidade confusa, em ser a Bela da Fera. Como se o desejo pudesse vir não da aliança da beleza com ela mesma, mas do ultraje feito à beleza pela feiura. Ou, mais exatamente, à virgindade pela bestialidade. É isto, o Banquete nu.

A protagonista de Bergman (e com ela, o cinema) acabava de irromper na minha vida como um espelho. Como uma irrupção de vida. O que *A náusea*, de Sartre, não tinha conseguido fazer, ou mesmo La noia [o tédio], de Moravia, porque eram muito deliberadamente modernistas, o cinema mostrou fazer de forma bem superior. O cinema é a representação ostensiva da água que dorme. Que concilia o gelo e o fogo. A pureza e a indecência.

Eu tinha 12 anos, era uma menininha atrozmente comportada e uma adolescente revoltada. Por muito tempo, eu chamaria estas mulheres de Bergman de "serpentinas". Elas aplacam o pertencimento a um mundo puritano rígido, onde se passam por ícones orgulhosos de o serem, na duplicidade do absoluto contrário.

Entendi isso imediatamente: para mim, trata-se da superioridade da ficção encarnada, sua modernidade em relação à literatura. Bergman não bagunça as aparências, ele as penetra. Ele inventa um abismo nelas. É o sorriso da Mona Lisa. O enigma que estampa uma cumplicidade inconfessável, mas que quem sabe reconhece. A ficção é contar uma história que não é a sua, e na qual, portanto, podemos nos reconhecer secretamente. Pois se a anedota - a trama romanesca - é visivelmente outra (aí está o gentleman agreement, o fingimento sutil), as pulsões e as emoções são sempre as mesmas. Nesse aspecto, toda ficção só é interessante porque nos fala sempre exatamente de nós mesmos sob a aparência de contar uma outra história, com outros corpos. O que guardei do filme até hoje foi a violência para mim



da revelação dos falsos punhos de camisa, irrisórios na extremidade dos braços nus quando ele tira a jaqueta. Assim, a camisa impecável do diretor do circo é uma ilusão que mede em tecido apenas o estrito mínimo da aparência: uma camisa gangrenada pela miséria. É isto a pobreza: estes braços simples e peludos de homem, com, à extremidade, falsos punhos gelados, irrisórias marcas de um *status* que não se pode mais manter. Quando se tem 12 anos, sempre perguntam o que queremos ser na vida. E Ser é Ter, repete-se bastante.

E temos, obscuramente, medo de jamais conseguir ser. Aliás, não temos vontade de ser o que deveríamos ser. Professora, pelas férias e pela segurança do emprego. Voltar a este colégio execrável, supostamente do outro lado do muro. Neste colégio de moças de Niort (execrável, pois a ordem de segregação era respeitada, assim como o estado de espírito que a preside), eu vi, ainda assim, meu primeiro filme de cinema, pelo milagre do cineclube escolar.

Janelas tapetadas, barulho do projetor... Ao infortúnio do circo e ao seu miserável capitel de lona, se opõem os faustos do teatro, sua superioridade como arte incontestável, ainda que tudo não passe de aparência. E, claro, a arrogância de um mundo inclinado a desprezar o outro.

Mas tudo é sempre possível para as moças. Elas passam ali onde ninguém consegue passar. E, quem sabe, no Santo dos Santos que são os bastidores, onde há, em todo caso, um grande tabuado não revestido, espelhos, apainelamentos e tapeçarias de veludo, carmesim sem dúvida. O ator tem esse olhos de falcão frio, com os cílios claramente curvados com um modelador de cílios, o que lhe dá uma ambiguidade andrógina. Ele é fascinante, mas, evidentemente, é ele quem parece estar hipnotizado, como em um sonho no qual os romances têm a limpidez do encontro. O encontro é único. Não se deve nunca voltar uma segunda vez, pois aí demonstramos nosso apego e teremos perdido.

O príncipe encantado revela-se malvado. O olho maquiado é frio como a morte. Em Bergman, as classes sociais não se cruzam pela paralaxe da beleza; esta nada mais é do que uma ilusão. Mas a humilhação inexorável que se segue é uma armadilha ambígua, que coloca as moças face a elas mesmas; um pouco como a *Boneca de carne*, de Elia Kazan (que eu descobriria vinte anos depois), que Eli Wallach persegue e faz tremer ao penetrar o solo do sótão onde ela tinha se refugiado para escapar daquilo que teme, pressente e espera: sua queda. Harriet Andersson e Carroll Baker são as mesmas: pomba pura e peruazinha vulgar; são estes, especificamente, os dois polos da moça, conforme ela agrada sem tomar cuidado ou se põe abominavelmente a desejar. Infelizmente, um é frequentemente seguido do outro.

E foi o que eu senti, com uma vergonha secreta, ao ver Harriet Andersson enfrentar, primeiro numa brincadeira e em seguida (é preciso se render à evidência) no curso de uma verdadeira sessão de domesticação, o chicote que o ator maneja com cada vez mais precisão, como uma injunção mordaz da confissão que ela deve fazer para si dos seus próprios desejos obscuros. Mas ela é orgulhosa demais para isso, e se ela, e se eu vacilo o tempo de passar do romance ao chicote, se a própria passagem me perturba, aquele que pretende me domar não é forte. Aquele que precisa humilhar se trai. Nisto, ele se revela tal como é, ele derruba a máscara, e é justamente apenas uma máscara: sem a distância da cena ou do espelho, este rosto escandalosamente engessado pela maquiagem revela uma outra miséria, aquela do avesso do cenário. O desprezo retorna ao remetente, e é assim mesmo. Todas as

imagens que descrevo, mais de 40 anos depois, revejo com a precisão absoluta do preto e branco, com sua luz e sua definição particular, quase incandescente. Mas talvez eu as esteja inventando, e só tenha sabido compreender do filme o que eu remetia a mim mesma, só o tenha captado de uma forma egoísta e parcial. E daí?

Curiosamente, nunca revi *Noites de circo*, mas e daí se eu estiver inventando? A importância das obras não está apenas em sua objetividade crítica, mas muito mais em seu poder fundador. Quando vi este filme, decidi imediatamente ser cineasta. Não por amor ao cinema. Por necessidade. Para me salvar. Não decidi fazer cinema porque era cinéfila, mas porque não havia vida alhures. Este filme me inventou quando eu tinha 12 anos. Ele me fez acordar para mim mesma.

Texto publicado em setembro de 2003 na revista Cahiers du Cinéma



Uma lição de amor

Walter Hugo Khouri



Este 14º filme de Bergman inaugura a fase "popular" do diretor, ou seja, uma fase em que suas películas passariam a ter êxito diante do público e da crítica mundial inclusive. Curiosamente, depois de ter realizado 13 películas de alto teor artístico, Bergman obtém a consagração à custa de seus filmes mais leves e de pensamento mais diluído: Uma lição de amor obtém enorme repercussão no Festival de Punta del Este de 1955, Sorrisos de uma noite de amor (1995) é premiada no Festival de Cannes de 1956, e outros prêmios passam a acumular-se, ampliando de forma impressionante a fama e o prestígio do diretor. De algum modo, esta mudança de linha e de gênero se devem ao Noites de circo (1953), cujo malogro de bilheteria e, a princípio, de crítica, havia criado uma desagradável situação para Bergman diante dos produtores suecos, que pareciam temerosos de continuar financiando sua carreira, após treze fitas de resultado comercial abaixo do normal. Bergman acerta então com a Svensk Filmindustri a realização de uma comédia sofisticada, nos moldes do terceiro episódio de Quando as mulheres esperam (1952), que até àquela data era sua fita de maior resultado de box office.

A comédia, apesar da aparência em contrário, é um gênero tradicional na Suécia, e teve sua grande época por volta de 1920, quando Stiller realizou Brotikon, uma comédia sofisticada e inteligente, que serviu de modelo ao próprio Lubitsch. Mesmo Bergman, em muitas de suas fitas, já dera provas de sua "verve", através de diálogos vivos e satíricos e situações tratadas em tom de comédia sofisticada. Assim, não é surpresa vê-lo tão à vontade em *Uma lição de amor*, conduzindo todo o filme dentro de um sentido puramente de comédia no que se refere à movimentação, aos diálogos, à interpretação e mesmo ao acabamento formal.

Apesar disso, Uma lição de amor não se afasta de maneira alguma da temática permanente de Bergman, mantendo-se fiel a todas as concepções já expostas nos filmes precedentes. O problema excruciante dos choques conjugais e da impossibilidade da vida em comum passa a receber tratamento diverso. Há sátira e risos, mas quem estiver atento notará a amargura por trás de tudo isso, e a validade e extensão do problema que está sendo tratado. Bergman não abandonou os seus temas, e podemos reconhecê-lo a todos: a angústia da adolescência diante da incompreensão dos adultos (na figura do sogro e da sogra), a frustração e a beleza do amor, a dificuldade da vida conjugal. Mesmo o processo de narração é semelhante: toda a história é contada em *flashbacks* anacrônicos, e a maior parte da ação passa-se na cabine de um trem, a exemplo de Sede de paixões (1949), focalizando um drama semelhante, visto desta vez por olhos mais calmos e compreensivos. Quem está familiarizado com a estrutura dramático-formal de Bergman sente que a fita está a um passo da grandeza trágica, e que bastaria uma mudança de tom para que tivéssemos um novo Juventude (1951) ou uma angustiosa e desesperada repetição de Sede de paixões.

Não se pense que haja algum constrangimento da parte do realizador, porém Bergman é um comediógrafo nato, sua versatilidade e sua força encontram plena expansão nessa brilhante comédia sobre a reconciliação de um casal de meia-idade, como viriam a encontrar na esfusiante atmosfera de Sorrisos de uma noite de amor, onde se desenvolvem paralelamente quatro tramas amorosas: líricas, sensuais e amargas a um só tempo.

É surpreendente essa adaptação tão fácil e segura, e cremos mesmo que Bergman é nesse sentido um caso à parte dentro do cinema, pois não conhecemos outro realizador que tenha conseguido, sem perder sua coerência de criador e artista, uma diversificação tão grande de gêneros dentro de sua obra. Isso torna-se mais surpreendente ainda quando sabemos que Uma lição de amor, com sua leveza, sua desenvolutra e seu brilho sofisticado, é imediatamente posterior a Noites de circo, o filme mais pesado e tortuoso da filmografia de Ingmar Bergman.

Nos seus intérpretes centrais: Eva Dahlbeck, Ake Grömberg e Gunnar Björnstrand, Bergman encontrou os elementos humanos ideais para narrar a história do ginecologista, sua mulher e seu rival escultor. A cena da discussão entre Eva e Ake Grömberg (o extradordinário ator de Noites de circo, aqui se revelando um explêndido comediante) na festa do casamento é de uma vivacidade incrível, representada no mais alto estilo de comédia. As vozes, os gestos e a movimentação dos dois quando o piano é derrubado e quebrado constituem um dos melhores momentos de interpretação dentro dos filmes de Bergman, que é um diretor de elenco incomparável. Ainda a citar a sequência no cabaré dinamarquês, com a dança de Eva Dahlbeck e Gunnar Björnstrand e as cenas na casa de campo da família, levadas em tom meio satírico, meio sério.

Apesar da forma do filme ser muito mais despojada e singela que a dos dramas anteriores, Uma lição de amor apresenta momentos de grande utilização de montagem, plástica, uso de paisagem e som, como, por exemplo, as caminhadas do casal entre as árvores, as cenas das lanchas no lago, as passagens de tempo e as ligações entre os diversos flashbacks. Percebe-se que Bergman retraiu seu estilo, tornou-se mais liso e comum, a fim de não perturbar o desenvolvimento da trama e não entrar em choque com a própria natureza do filme. Martin Bodin, o grande iluminador de Hets, de Alf Sjöberg, (o primeiro filme a apresentar o nome de Bergman num numa tela) foi um fotógrafo à altura e forneceu ao diretor uma luz adequada e funcional. Já a música de Dag Wirem (de Vertigem) não apresentava resultado igual, estando longe da síntese e da eficácia das partituras de Erik Nordgren, compositor habitual dos filmes de Bergman. O único senão importante era a utilização infeliz de Harriet Andersson, a esplêndida intérprete de Monika, no papel de uma menina de 14 anos, que resultou numa atuação deslocada e forçada, ficando evidente que sua inclusão foi mais por hábito (Bergman fez cinco filmes seguidos com Harriet) do que por necessidade.

> Texto publicado em agosto de 1962 na revista portuguesa Celuloide. Adaptado do português de Portugal para o do Brasil



Com bergman, no mistério

Federico Fellini

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato

Quando as pessoas falam da Cinecittà, por alguma razão geralmente a associam a mim, assim como também associam o circo a mim. E quando penso sobre isso, de certa maneira, percebo que essas coisas são idênticas. Às vezes me identificam com a Cinecittà e com a vida no circo a tal ponto que me designam responsabilidades, como se eu tivesse inventado ambas as coisas, como se eu mesmo tivesse erguido as lonas e construído os estúdios.

Por exemplo, não é infrequente que eu seja convocado para ser o anfitrião quando uma visita célebre é esperada na Cinecittà.

Um visitante foi Ingmar Bergman, que discutia planos para filmar na Cinecittà. Pasqualone Lancia, então presidente do estúdio, me telefonou cheio de preocupação e ansiedade e pediu para que eu participasse das visitas.

Chuviscava. Pasqualone tinha um miniguarda-chuva e vestia uma capa de chuva até os pés, que o fazia parecer um padre, um decano rural gordo. Bergman vestia uma capa de chuva miserável; seu cabelo estava raspado nas laterais e na nuca como um militar. Com as mãos para trás, ele caminhava com passos largos como um inspetor \grave{a} la Kierkegaard ou Beckett; ele andava \grave{a} frente sem escutar nada que Pasqualone murmurava sob o guarda-chuva.

A visão era reminiscente de um albergue, de um hospital, de uma prisão. À frente do nosso grupo marchava um cachorro grande, que ocasionalmente virava-se para trás e nos olhava com tristeza. Do lado de fora da cantina, o habitual grupo de eletricistas e figuração estava à toa à espera de trabalho.

Parecia difícil explicar para Bergman – cujo olhar penetrante e febril fazia-o parecer um médium em transe – a presença desse grupo de pessoas ali, vestidas com roupas de chuva como pescadores de alto-mar, falando e fumando freneticamente.

Caso contrário, Ingmar teria imediatamente acenado em concordância quando perguntado se gostaria de entrar para tomar um café.

Então continuamos olhando à volta os prédios sombrios do estúdio, enquanto evitávamos as poças gigantes.

Até que Bergman, de forma completamente inesperada, pediu para ver os banheiros.

Pasqualone olhou para mim, olhos abatidos em desespero. A razão é que na Itália os banheiros de qualquer prédio público raramente inspiram comentários favoráveis, e os da Cinecittà eram realmente indefensáveis.

Lá também chovia: nesse espaço triste com corredores gastos e portas maltratadas era possível ouvir os berros regados a vinho de alguém cantando "birimbo, birambo" vindos de uma das cabines fechadas, acompanhados do barulho de água corrente e ranger como de uma locomotiva.

Para salvar a situação, que já estava tão comprometida, tive a ideia de sugerir a

Pasqualone uma visita à piscina.

Logo, estávamos todos em frente a essa ruína de cimento, esse panorama de ruínas que serviu de cenário para *A queda da casa de Usher* (1928). Sob o chuviscar, que havia se tornado mais e mais persistente, Bergman subitamente apontou com seu longo dedo para uma área no canto da piscina com água parada, onde, sob a superfície ondulada pela chuva, era possível ver miríades de pequenas criaturas que se assemelhavam ao alfabeto sumério girando em torno umas das outras com a velocidade de bactérias.

Bergman havia se agachado, e com um lindo sorriso falou sobre girinos. Pasqualone Lancia discretamente se retirou, de forma a não perturbar esse discreto diálogo entre os dois diretores de cinema.

Hoje em dia, a Cinecittà é uma unidade de produção com equipamento ultramodernos de padrão internacional. Mas possui a mesma função hoje que a de quando Bergman a visitou: ser um lugar onde sonhos são criados, uma zona para o subconsciente. Um Mistério.

Texto publicado em 1988 na revista sueca Chaplin, numa edição especial dedicada aos 70 anos de Ingmar Bergman





Scorsese sobre Bergman

Stig Björkman

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



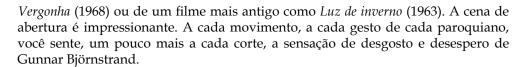
Quando foi a primeira vez que você esteve em contato com um filme de Bergman? Você se lembra da sua reação e sentimentos então?

Como a maioria dos nova-iorquinos, assisti aos meus primeiros filmes de Bergman nos anos 1950 - O sétimo selo (1957), Morangos silvestres (1957), Sorrisos de uma noite de amor (1955), Noites de circo (1953), O rosto (1958), entre outros. É importante lembrar como era naquela época. Não é que não víssemos filmes estrangeiros - víamos na televisão, com comerciais, dublados em inglês, versões em preto e branco de filmes coloridos, e assim por em diante. Mas, naquela época, a cultura cinematográfica ainda estava em formação. Isso foi antes da explosão dos anos 1960, quando ver filmes do mundo inteiro virou algo de que se falava nos círculos mais sérios, em vez de ser apenas tolerado ou comentado nos pequenos grupos de entusiastas. Nos anos 1950, havia certos filmes e cineastas que tinham um impacto dramático nos espectadores, nas possibilidades do cinema, no que podiam fazer e até onde podiam ir. Havia Kurosawa, com Rashomon (1950) e Os sete samurais (1954). Havia Fellini, com Noites de Cabíria (1957) e A estrada da vida (1954). Havia Satyajit Ray com a trilogia Apu. Havia os filmes russos como Quando voam as cegonhas (1957). E havia Bergman. É impossível superestimar o efeito que esses filmes tinham nas pessoas. Não que Bergman tenha sido o primeiro artista a confrontar temas sérios. Mas ele havia trabalhado com uma linguagem simbólica e emocional que era séria e acessível. Ele era jovem, impunha um ritmo incrível, mas tratava de memória, de velhice, da realidade da morte, da realidade da crueldade, e fazia tudo de forma tão vívida, tão dramática. A conexão de Bergman com o público era um pouco como a de Hitchcock - direta, imediata.

Depois, é claro, com Persona (1966) aconteceu uma segunda onda de choque. Isso foi alguns anos mais tarde, o mundo inteiro reinventava o cinema, e havia uma sensação de que Bergman era uma figura da geração precedente, alguém que havia pavimentado o caminho para Antonioni, Godard, Resnais e o resto da nouvelle vague, e por assim em diante. E então, subitamente, veio Persona, e ele foi mais longe do que qualquer um. Ver esse filme pela primeira vez foi tão emocionante e aterrorizante foi necessário dizer: "Olhem para isso! O que podemos dizer agora sobre os filmes e o que eles podem fazer?"

O que, para você, é o que distingue um filme de Bergman do trabalho de outros diretores? Qual elemento? Sua escolha de temas ou sua abordagem de certos temas?

Um aspecto do trabalho de Bergman que é bastante notável é sua magistral simplicidade. Em Cenas de um casamento (1973), por exemplo - ele faz o que deve ser feito num filme sobre um casal, ele se concentra no básico: na sala de estar, no quarto, na cozinha, no escritório. Você é confrontado pela vida a dois, pelos ritmos, pela forma que um fala com o outro, pela forma com que se movimentam em volta um do outro, pelo tédio, pelas irritações, esperanças e emoções que varrem para debaixo do tapete. E é tudo em larga escala. Então, a simplicidade deste foco gera uma certa grandiosidade - é íntimo e épico ao mesmo tempo. Poderíamos dizer o mesmo de



As pessoas comentam que é possível lembrar dos rostos dos filmes de Bergman, e isso é absolutamente verdade. Mas também pensamos nos espaços entre as pessoas, e nos espaços das suas interações. É como na vida: um espaço real, um espaço físico, pode ser também outra coisa – uma arena de sonhos ou pesadelos ou fantasias, ou um campo de batalha. O quarto compartilhado pelo ministro e sua mulher em *Fanny e Alexander* (1982) é aterrorizante: a luz cinzenta, as horas passando devagar, os crescentes ódio, ressentimento e dor tornando-se monstruosos; enquanto isso, Alexander está em outro tipo de viagem, uma viagem infantil, mas experimenta o mesmo terror, apenas de outra forma. Ou, na cena de *Fanny e Alexander* depois que o pai morre e os filhos assistem a sua mãe pela porta, gritando e andando de um lado para o outro. Trata-se de uma casa, mas também é outra coisa – um teatro de luto, por assim dizer.

E há os diálogos – às vezes o mero volume de diálogo é tão dominante e nocivo. É um pouco como os movimentos da música, ondas de emoção que vêm em nossa direção. Bergman tinha um entendimento tão refinado do cinema, e possuía tantas ferramentas expressivas – silêncio; uma intensa concentração de luz, sombras, diferentes momentos do dia; o movimento entre os espaços e o movimento dos espaços: aqui penso naqueles grandes momentos quando ele e [o fotógrafo] Sven Nykvist se fixavam num rosto enquanto os atores se moviam, e o espaço entre eles parecia estar em movimento – de novo, isso é muito como a vida, porque é próximo da maneira como a consciência trabalha quando se está absorto por algo. E ele é um dramaturgo magistral, orquestra mudanças graduais de tom e humor. Mas às vezes a imersão de duas pessoas ou de um casal num diálogo torna-se hipnótica, e logo poderosa – como acontece claramente em *Cenas de um casamento*, mas também no filme alemão *Da vida das marionetes* (1980), ou em *A paixão de Ana* (1969), um grande filme. Ou em *Sonata de outono* (1978).

Bergman e seus filmes te influenciaram de alguma forma como cineasta? Caso sim, de que maneira?

É muito difícil falar de influência. As pessoas te influenciam de uma maneira misteriosa. Em certos momentos da minha vida, vi trabalhos que me afetaram profundamente, depois conheci os artistas e eles tiveram outro tipo de efeito sobre mim – esse foi o caso com John Cassavetes, e depois Michael Powell. No caso de Bergman, nunca o conheci pessoalmente. Mas acho que colocaria da seguinte maneira: se você fosse vivo nos anos 1950 e 60 e tivesse certa idade, um adolescente no caminho para se tornar adulto, e quisesse fazer filmes, não vejo como não ser influenciado por Bergman. Seria necessário um esforço consciente, e mesmo assim, a influência teria sorrateiramente achado seu caminho. Sei que ele teve um profundo impacto em muitos cineastas do mundo inteiro, particularmente na França, em pessoas como Olivier Assayas, Arnaud Desplechin e André Téchiné, e antes deles em Truffaut e, especialmente, em Godard – as pessoas se esquecem disso. Mas aqui [na América], seu impacto foi tão profundo quanto. Bergman era uma força a ser reconhecida. Além disso, como disse antes, havia sua simplicidade – quanto

mais velho fico, mais percebo que é assim que quero ser. Há muitos cineastas que alcançaram esse tipo de simplicidade – Ford, quem eu sei que Bergman muito admirava, ou Rossellini, ou Mizoguchi. E há Bergman. Ele é um exemplo para todos nós.

O filme que você escolheu para falar a respeito [no documentário ... Mas o cinema é minha amante] é Saraband (2003). Quais foram os motivos para essa escolha – e o que, particularmente nesse filme, te fascina?

Saraband é um daqueles filmes raros que poucos cineastas são capazes de fazer – um filme de velho, como dizemos, feito por quem não precisa se preocupar com dinheiro ou em agradar o público. Feito por quem é livre para explorar temas que ame ou com os quais se preocupe, para revisitar personagens e cenários, para olhar, a partir de certa distância, para qualquer aspecto da vida que escolha, e de qualquer forma que queira. Imagino que Manoel de Oliveira tenha esse tipo de liberdade agora – o que é bom, pois ele tem 102 anos! [Hoje, 103 anos, nasceu em 11 de dezembro de 1908] Rohmer teve isso nos seus últimos e maravilhosos filmes. Resnais em seus filmes recentes. E, é claro, Bergman em *Saraband*.

E o que é mais incomum sobre esse filme é que quando ele o fez, estava afastado do cinema há algum tempo. Sei que ele havia feito a versão para a TV de *Os construtores de imagens*, a peça sobre Sjötröm, mas já tinha se passado seis anos desde *Na presença de um palhaço* (1997) e quase 20 anos desde *Depois do ensaio* (1984). E, de repente, ele decidiu que queria revisitar os personagens de *Cenas de um casamento*, checá-los. Isso é algo extraordinário de se fazer.

Quando vi o filme, fiquei surpreso. Sua franqueza era inacreditável, absolutamente chocante. A familiaridade entre os personagens, a história entre eles, o fato de Liv Ullmann ser confrontada por uma situação entre o filho do seu ex-marido e a sua filha – a sensação geracional, da passagem de tanto tempo e experiências, era surpreendente. É possível perceber que os personagens de Ullmann e Josephson foram muito além da reconciliação definitiva do final de *Cenas de um casamento*, que os fundamentos daquele filme agora estavam numa memória distante para eles.

A intimidade, a crua intimidade entre os personagens – está lá. E torna-se literal, num momento memorável quando Josephson e Ullmann tiram suas roupas e vão para a cama. Não há nenhuma questão sobre isso, ambos estão destroçados, e simplesmente deitam-se. Conhecendo os filmes de Bergman e todo o trabalho dele com os dois atores através dos anos, é possível perceber que há, de forma declarada na cena, um histórico de confiança entre os atores e o diretor. E, é claro, entre os personagens – a indiferença deles, a estranheza e o fato deles não terem tempo ou energia para se preocuparem com a estranheza. De certa forma é sexual, mas também é a memória do desejo sexual, a familiaridade – há camadas e mais camadas de afeição, rejeição, animosidade, fracasso, esperanças destruídas, alegria, terror e, no fim, tudo se resume na familiaridade, duas pessoas tentando se manter aquecidas, que sentem-se confortáveis em tirar a roupa e irem juntos para cama. Sentimos até que seria estranho para eles, de certa forma, se não o fizessem.

Depois, vem o fim, logo em seguida. Não sei ao certo o que dizer a respeito disso. É preciso passar por essa experiência. Liv Ullmann senta-se em frente à mesa. Ela está organizando umas fotografias. Ela olha para câmara e fala sobre

como sua personagem, Marianne, e o personagem de Josephson, Johan, lentamente se afastaram, de novo, pela última vez. Ela não diz: "Então ele morreu." Ela diz: "Escrevi, mas não tive resposta. Senti o silêncio". Então, há uma dissolução, e isso é a última coisa que se escuta da sua relação com Johan. Depois, ela pega uma foto de uma mulher chamada Anna, a mulher do filho de Johan, que morrera anos antes. Ela se pergunta sobre Anna, sobre sua vida, sobre a maneira como se movia, sobre o seu amor. E, então, ela se vê pensando na sua própria filha, que está em uma instituição psiquiátrica. Há um corte, e vemos Ullmann sentada em frente a uma mulher numa sala de instituição. Ela olha para a mulher, chega até ela e tira os óculos dela, e é surpreendente tanto para ela quanto para nós. Ela, em choque, vê sua mãe e fecha os olhos. Outro corte e vemos Ullmann de volta à sua mesa, e ela diz: "Percebi pela primeira vez na nossa vida juntas que eu estava tocando a minha filha. Minha filha". Falar essas palavras faz com que ela se debulhe em lágrimas de angústia. E então começam a rolar os créditos finais.

Não há nada mais a dizer, já é tão completo, embora, encaremos, haja tanto a ser dito. A sensação do tempo que avança, o tempo todo, sem parar - essa sensação é tão poderosa na maneira com que ela descreve seu novo afastamento de Johan. E, então, o pensamento também se perde, de Johan para a sua enteada, para sua própria filha, e ao tentar acompanhar o pensamento ela atinge uma percepção aterrorizante, bem em frente aos seus olhos - ela passou sua vida inteira separada da sua filha e, agora, por fim, estava finalmente tocando nela, a vendo pela primeira vez. É assim que a vida acontece, embora não gostemos de admitir. Construímos barreiras com certas pessoas, às vezes com as pessoas que mais importam para nós, porque a intimidade é grande demais, o medo da exposição é muito grandioso. Fazemos isso porque elas nos permitem fazê-lo, porque elas têm os mesmos medos. E, então, você chega num momento na sua vida, quando já colocou abaixo todas as suas próprias defesas e cenários mentais, e é capaz de ver as coisas com maior clareza. É um momento arrepiante, amedrontador, mas também libertador, porque ela está falando abertamente e sem vergonha. E a câmera está ali, vendo-a, filmando um rosto humano, as ações humanas, refletindo seu mais honesto ser de volta para ela. Isso é aceitação, no sentido budista. E é um tipo de simplicidade que todos devemos aspirar, como pessoas e como artistas.

Íntegra da entrevista feita em 2010 para o documentário ...Mas o cinema é minha amante





Bergmanorama

Jean-Luc Godard

Traduzido do francês por Tatiana Monassa



Há, na história do cinema, cinco ou seis filmes cuja crítica gostamos de fazer exclusivamente por estas palavras: "É o mais belo dos filmes!". Porque não há elogio maior. Efetivamente, por que falar mais longamente de Tabu, Viagem à Itália, ou A carruagem de ouro? Como a estrela-do-mar que se abre e se fecha, eles sabem mostrar e esconder o segredo de um mundo do qual são ao mesmo tempo o único depositário e o fascinante reflexo. A verdade é a sua verdade. Eles a carregam na profundeza de si mesmos, e, no entanto, a tela se rompe a cada plano para semeá-la a todos os ventos. Dizer deles que são os filmes mais belos de todos é dizer tudo. Por quê? Porque é assim. E apenas o cinema permite empregar esse raciocínio infantil sem falsa vergonha. Por quê? Porque ele é o cinema. E o cinema basta a si mesmo. De Welles, de Ophüls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor, e até de Vadim, para exaltar seus méritos nos bastará dizer: é cinema! E quando o nome de grandes artistas de séculos passados vêm à nossa pena como comparação, não queremos dizer mais nada. É possível imaginar, por outro lado, um crítico exaltando a última obra de Faulkner dizendo: "é literatura"; de Stravinsky, de Paul Klee: "é música, é pintura"? Menos ainda, aliás, com Shakespeare, Mozart ou Rafael. Tampouco viria à mente de um editor, nem mesmo de Bernard Grasset, lançar um poeta com o slogan: isto é poesia! Até Jean Vilar, ao remodelar El Cid, enrubesceria de colocar nos cartazes: isto é teatro! Por outro lado, "isto é cinema", mais do que uma senha, permanece o grito de guerra do vendedor, assim como o do amante de filmes. Enfim, em meio a todos os privilégios do cinema, o de elevar sua própria existência a razão de ser, e de, ao mesmo tempo, fazer da ética sua estética, certamente não é o menor deles. Cinco ou seis filmes, eu disse, + 1, pois Juventude é o mais belo dos filmes.

O último grande romântico

Os grandes autores são provavelmente aqueles cujo nome somos obrigados a pronunciar quando é impossível explicar de outro modo as sensações e sentimentos múltiplos que nos tomam de assalto em determinadas condições excepcionais, diante de uma paisagem impressionante ou quando de um acontecimento imprevisto: Beethoven, sob as estrelas, no alto de um penhasco golpeado pelo mar; Balzac, quando, vista de Montmartre, Paris parece nos pertencer. Mas, daqui em diante, se o passado brincar de esconde-esconde com o presente sobre o rosto daquela ou daquele que você ama; se a morte responder com uma ironia toda valéryana que é preciso tentar viver quando, humilhado e ofendido, você enfim conseguir fazer a pergunta suprema; daqui em diante, pois, se as palavras "verão prodigioso", "últimas férias", "miragem eterna" retornarem a seus lábios, é que automaticamente você pronunciou o nome daquele que uma segunda retrospectiva na Cinemateca Francesa – para aqueles que só tinham visto alguns de seus 19 filmes – acaba de consagrar definitivamente como o autor mais original do cinema europeu moderno: Ingmar Bergman.

Original? O sétimo selo ou Noites de circo passam; a rigor, Sorrisos de uma noite de amor; mas Monika e o desejo, mas Sonhos de mulheres, mas Rumo à felicidade... são no máximo um sub-Maupassant. E, quanto à técnica, vamos lá: enquadramentos



Bergmanorama Jean-Luc Godard $\hat{a} la$ Germaine Dulac, efeitos $\hat{a} la$ Man Ray, reflexos na água $\hat{a} la$ Kirsanoff, retornos no tempo como não é mais permitido fazer de tanto que está fora de moda. "Não, o cinema é outra coisa", exclamam nossos técnicos patenteados; e é, em primeiro lugar, um ofício.

Bem, não! O cinema não é um ofício. É uma arte. E não é uma equipe. Estamos sempre sozinhos no *set*, como diante da página branca. E, para Bergman, estar sozinho é fazer perguntas. E fazer filmes é respondê-las. Impossível ser mais classicamente romântico.

Certamente, de todos os cineastas contemporâneos, ele é sem dúvida alguma o único a não renegar abertamente os métodos caros aos vanguardistas dos anos 1930, tal como ainda persistem em todos os festivais de filmes experimentais ou de *amadores*. Mas isso é mais uma audácia da parte do diretor de *Sede de paixões*, pois Bergman, em perfeito conhecimento de causa, destina este bricabraque a outros fins. Os planos de lagos, de florestas, de relvas, de nuvens, os ângulos falsamente insólitos, os contraluzes muito estudados não são mais jogos abstratos de câmera ou proezas de fotógrafo na estética bergmaniana; ao contrário, eles se integram à psicologia dos personagens *no instante preciso* em que se trata, para Bergman, de expressar um sentimento não menos preciso; por exemplo, o prazer de Monika ao atravessar de barco uma Estocolmo que acorda, depois sua fadiga ao inverter o trajeto numa Estocolmo que adormece.

A eternidade ao socorro do instantâneo

No instante preciso. Ingmar Bergman é efetivamente o cineasta do instante. Cada um de seus filmes nasce de uma reflexão dos protagonistas sobre o momento presente, aprofunda essa reflexão por uma espécie de esquartejamento da duração – um pouco ao modo de Proust, mas com uma potência maior (como se Proust tivesse sido multiplicado ao mesmo tempo por Joyce e Rousseau) – e se torna finalmente uma gigantesca e desmesurada *meditação a partir de um instantâneo*. Um filme de Ingmar Bergman é, por assim dizer, um vinte quatro avos de segundo que se metamorfoseia e se estira durante uma hora e meia. É o mundo entre duas piscadas de pálpebras, a tristeza entre dois batimentos do coração, a alegria de viver entre duas batidas de palmas.

Donde a importância primordial do *flashback* nestes devaneios escandinavos de passeadoras solitárias. Em *Juventude*, basta uma olhada no espelho para que Maj-Britt Nilsson parta como Orfeu e Lancelote à procura do paraíso perdido e do tempo reencontrado. Utilizado quase sistematicamente por Bergman na maioria de suas obras, o retorno no tempo deixa de ser um desses *poor tricks* dos quais falava Orson Welles para se tornar, senão o próprio assunto do filme, ao menos sua condição *sine qua non*. Além disso, essa figura de estilo, mesmo empregada como tal, tem, assim, a vantagem incomparável de reforçar consideravelmente o roteiro, já que constitui igualmente seu ritmo interno e sua ossatura dramática. Basta ter visto qualquer filme de Bergman para notar que cada retorno no tempo termina ou começa sempre "no ato", num duplo ato, eu deveria dizer; pois o mais forte é que esta mudança de sequência – como em Hitchcock no melhor de sua forma – corresponde sempre à emoção interior dos protagonistas, ou seja, provoca a repercussão da ação, o que é apanágio dos maiores. Interpretávamos como sendo uma facilidade o que era apenas um incremento de rigor. Ingmar Bergman, o autodidata condenado por "aqueles do

ofício", dá aqui uma lição ao melhor dos nossos roteiristas. E veremos que não é a primeira vez.

Sempre adiantado

Quando Vadim apareceu, o aplaudimos por sua atualidade, justo quando a maioria dos seus compadres ainda estava com uma guerra de atraso. Quando vimos as caretas poéticas de Giulietta Masina, aplaudimos igualmente Fellini, cujo frescor barroco cheirava a perfume de renovação. Mas este renascimento do cinema moderno já tinha sido levado ao seu apogeu cinco anos antes, pelo filho de um pastor sueco. Com o que sonhávamos então, quando *Monika e o desejo* saiu nos cinemas parisienses? Tudo o que ainda criticávamos os cineastas franceses por não fazerem, Bergman já tinha feito. *Monika e o desejo* já era *E Deus criou a mulher*, mas perfeitamente bemsucedido. E aquele último plano de *Noites de Cabíria*, quando Giulietta Masina fixa obstinadamente a câmera: esquecemos que ele também já está no penúltimo rolo de *Monika e o desejo*? Esta brusca conspiração entre o espectador e o ator que entusiasma tão fortemente André Bazin, esquecemos que a havíamos vivido (com mil vezes mais força e poesia) quando Hariett Andersson, os olhos risonhos todos embaçados de angústia e cravados na objetiva, nos toma como testemunhas do desgosto que ela sente por optar pelo inferno em vez do céu.

Não é ourives quem quer. Não está avançado em relação aos outros quem grita pelos telhados. Um autor verdadeiramente original é aquele que nunca registrará seus roteiros junto à sociedade de mesmo nome. Pois é novo, nos prova Bergman, o que é justo, e será justo o que é profundo. Ora, a profunda novidade de *Juventude*, de Monika e o desejo, de Sede de paixões e de O sétimo selo é de serem, antes de mais nada, de uma admirável justeza de tom. Para Bergman, claro que, sim, um gato é um gato. Mas ele também o é para muitos outros, e isso é o de menos. O importante é que, dotado de uma elegância moral à toda prova, Bergman pode se adaptar a qualquer verdade, mesmo a mais escabrosa (cf. a última esquete de Quando as mulheres esperam). É profundo o que é imprevisível, e cada novo filme do nosso autor desorienta com frequência o mais caloroso partidário do anterior. Esperava-se uma comédia, e veio um mistério da idade média. Seu único ponto em comum é com frequência essa inacreditável liberdade das situações, em que Feydeau se julgava superior, assim como Mortherlant se julgaria em relação à verdade dos diálogos no momento em que, aliás, supremo paradoxo, Giraudoux faria o mesmo quanto ao pudor dos dois. Desnecessário dizer que esta desenvoltura soberana na elaboração do manuscrito é duplicada, assim que a câmera ronrona, de uma maestria absoluta na direção dos atores. Ingmar Bergman, neste domínio, é equivalente a um Cukor ou a um Renoir. Claro que a maioria de seus intérpretes, que aliás fazem às vezes parte de sua trupe teatral, são em geral notáveis atores. Penso sobretudo em Maj-Britt Nilsson, cujo queixo voluntarioso e os amuos de desprezo lembram de alguma forma Ingrid Bergman. Mas é preciso ter visto Birger Malmsten como um rapazinho sonhador em Juventude e reencontrá-lo, irreconhecível, como um burguês engomado em Sede de paixões; é preciso ter visto Gunnar Björnstrand e Harriett Andersson no primeiro episódio de Sonhos de mulheres e reencontrá-los, com um outro olhar, novos tiques e um ritmo de corpo diferente em Sorrisos de uma noite de amor para se dar conta do prodigioso trabalho de modelagem do qual Bergman é capaz a partir deste "gado" do qual falava Hitchcock.

Bergman contra Visconti

Ou roteiro contra mise en scène. Mas seria assim tão seguro? Podemos opor um Alex Joffé e um René Clément, por exemplo, pois é apenas questão de talento. Mas quando o talento passa tão perto da genialidade e obtemos Juventude e Noites brancas, seria útil dissertar a perder de vista para saber quem é no fim das contas superior ao outro, o autor completo ou o simples diretor? Talvez sim, no fim das contas, pois seria analisar duas concepções do cinema, das quais uma talvez valha mais do que a outra.

Há, em linhas gerais, dois tipos de cineastas. Aqueles que caminham na rua com a cabeça baixa e aqueles que caminham com a cabeça erguida. Os primeiros, para ver o que se passa em seu entorno, são obrigados a levantar frequente e repentinamente a cabeça, e a virá-la uma hora para a esquerda, outra para a direita, abarcando com uma série de olhadelas o campo que se oferece à sua visão. Eles veem. Os segundos não veem nada, eles *olham*, fixando sua atenção sobre o ponto preciso que os interessa. Quando rodarem um filme, o enquadramento dos primeiros será aerado, fluído (Rossellini), o dos segundos, milimetricamente cerrado (Hitchcock). Encontraremos nos primeiros uma decupagem sem dúvida disparatada, mas terrivelmente sensível à tentação do acaso (Welles), e nos segundos, movimentos de câmera não apenas de uma precisão inaudita no set, mas com seu próprio valor abstrato de movimento no espaço (Lang). Bergman faria mais parte do primeiro grupo, o do cinema livre; Visconti do segundo, o do cinema rigoroso.

Por mim, prefiro Monika e o desejo a Sedução da carne, e a política dos autores à dos diretores. Para quem ainda duvidar que Bergman é, mais do que qualquer cineasta europeu, à exceção de Renoir, seu mais típico representante, Prisão traria, senão a prova, ao menos o símbolo mais evidente. Conhecemos a história: um diretor recebe como proposta de seu professor de matemática um roteiro sobre o diabo. No entanto, não é a ele que acontecerá uma série de desventuras diabólicas, mas sim ao seu roteirista, a quem ele pediu uma continuação.

Homem de teatro, Bergman admite encenar peças de outros. Mas homem de cinema, ele pretende ser o único mestre a bordo. Ao contrário de um Bresson e de um Visconti, que transfiguram um ponto de partida que raramente lhes é pessoal. Bergman cria ex nihilo aventuras e personagens. O sétimo selo é menos habilmente dirigido do que Noites brancas, seus enquadramentos são menos precisos, seus ângulos menos rigorosos, ninguém há de negar; mas (e aí está o ponto capital da distinção), para um homem de um talento tão imenso quanto Visconti, fazer um filme muito bom, no fim das contas, é questão de muito bom gosto. Ele tem certeza de que não se engana, e, em certa medida, é fácil. É fácil escolher as cortinas mais belas, os móveis mais perfeitos, fazer os únicos movimentos de câmera possíveis, quando sabemos de antemão que temos talento para isso. Da parte de um artista, se conhecer muito bem é ceder um pouco à facilidade.

O que é difícil, por outro lado, é avançar em terra desconhecida, reconhecer o perigo, se arriscar, ter medo. Sublime é o momento, em Noites brancas, em que a neve cai em grandes flocos em torno da balsa de Maria Schell e Marcello Mastroianni! Mas este sublime não é nada ao lado do velho chefe de orquestra de Rumo à felicidade que, alongado na grama, olha para Stig Olin, que olha amorosamente Maj-Britt Nilsson em sua espreguiçadeira, e pensa: "Como descrever um espetáculo de tamanha beleza?" Eu admiro Noites brancas, mas eu amo Juventude.





Para (não sobre) Ingmar Bergman

Wim Wenders

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



Parece-me presunçoso tentar escrever ou falar qualquer coisa sobre Ingmar Bergman, e todo relato é uma impertinência; seus filmes são marcos únicos da história do cinema. Não há nada que uma pessoa gostaria mais do que libertar-se de todos os comentários, de todo o lastro da história das interpretações; deixe-os brilharem mais uma vez! Parece-me que não existe outro diretor contemporâneo cujo trabalho seja tão frequentemente filtrado pelas janelas turvas da "opinião"; não há outros filmes que mereçam tanto simplesmente serem vistos sem pré-análise como os de Ingmar Bergman. Quero aproveitar esta oportunidade para lhe desejar meus melhores votos no seu aniversário – e não entediá-lo com outra "opinião". Gostaria também de lhe prometer – e a mim mesmo – que irei assistir a todos os seus filmes de novo, e dessa vez sem o peso do meu próprio histórico de respostas a eles.

Quando me recordo deles, vejo-me como um garoto de escola fugindo para ir ao cinema com a minha namorada (apesar de proibido ou, na realidade, porque era proibido pela escola, pela igreja e pelos meus pais) assistir ao O silêncio (1963). Vejome saindo do cinema profundamente afetado e evitando qualquer discussão sobre o filme com os meus colegas de escola nos dias subsequentes, simplesmente porque não seria capaz de expressar o efeito dele sobre mim. Vejo-me, dois anos mais tarde, como um estudante de medicina, saindo de uma sessão dupla de O sétimo selo (1957) e Morangos silvestres (1957), e passando o resto da noite andando na chuva, perplexo e agitado por todas as questões sobre a vida e a morte. E depois, vejome, mais dois anos depois, agora estudante de cinema, rejeitando Persona (1966) e toda a obra de Bergman, defendendo um cinema sem psicologia, onde tudo deve ser visível "na superfície das coisas". Lembro-me com algum constrangimento dos meus discursos desinibidos contra a "profundidade" e "portentosidade" dos filmes de Bergman, em oposição às "qualidades físicas" do cinema americano. E, depois de outro intervalo, vejo-me, então como um cineasta na América, saindo de um cinema em São Francisco depois de chorar baldes na sessão de Gritos e sussurros (1972), um filme que fez o "cinema europeu da angústia e da introversão", que dez anos antes eu desprezara, parecer para mim como um lar perdido, um lugar que me faria mais feliz do que aqui, na "terra prometida" do cinema onde eu me encontrava, e onde a "superfície", que antes eu admirava, nesse intervalo de tempo, tornou-se tão lisa e dura que de fato não havia mais nada "por trás". E se como um estudante eu havia investido contra aquele cinema "profundo", agora eu havia descoberto em mim mesmo um anseio pelo "profundo", e sentia-me mais do que reconciliado com Ingmar Bergman.

Não sou nenhum *especialista*; vejo filmes da mesma maneira que qualquer um: como parte do público. Sei que assistir a um filme é um processo "subjetivo" – por exemplo, você apenas assiste ao filme que o "filme objetivo" ali na tela projeta para o seu olhar interno. Acredito que isso seja ainda mais verdadeiro para os filmes de Ingmar Bergman: nós "nos" vemos em seus filmes, mas não como num "espelho interno", não, melhor do que isso, "como num filme" SOBRE NÓS.

Texto publicado em 1988 na revista sueca Chaplin, numa edição especial dedicada aos 70 anos de Ingmar Bergman



Woody Allen homenageia Ingmar Bergman: "Sua abordagem era poética"

Greg Kilday

Harriet Andersson e Lars Ekborg em Monika e o desejo

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



Nos anos 1960, a chegada de cada novo filme de Bergman era tratada como um importante evento para os conhecedores de cinema. Mas para você qual é o status de Bergman hoje em dia?

A geração mais jovem é simplesmente ignorante quanto ao cinema. Não apenas em relação a Bergman, mas a Antonioni, Truffaut, Kurosawa, Buñuel. Cinema não faz parte do seu conhecimento geral. Mas os filmes de Bergman permanecem grandiosos. São grandes filmes - assim como os filmes de Buñuel, de Kurosawa, e todos os filmes daquele momento de grande florescimento do cinema europeu todos eram grandes, grandes filmes. O sétimo selo (1957) era grandioso em sua época, e ainda é grandioso hoje em dia. Os jovens desta geração não conhecem Ladrões de bicicleta (1948); não conhecem A grande ilusão (1937). E muitos, muitos, deles não conhecem Cidadão Kane (1941). Se conhecem, conhecem como algo que viram por acaso na televisão. Eles não têm a mesma reverência em geral - não que eu esteja os criticando por isso – e não existe motivo pelo qual deveriam ou não deveriam ter. É simplesmente uma época diferente. Seus ícones e heróis são de outras áreas.

Você estava no colégio quando viu pela primeira vez Monika e o desejo. O que recorda do seu primeiro encontro com um filme de Bergman?

Sim, sim, me lembro disso. O primeiro filme de Bergman que vi foi esse porque todos no bairro falavam que tinha uma cena de nudez. Tal nível de avanço era algo inédito em qualquer filme americano. É engraçado pensar dessa forma. Fui assistir, e era um filme muito, muito interessante, para além do momento extremamente ameno de nudez. Pouco tempo depois, assisti, por acaso, ao Noites de circo (1953). Não tinha ideia que era de Bergman – ou seja, da pessoa que fez Monika e o desejo – e era um filme fabuloso. Tudo nele me prendeu à cadeira. E pensei comigo mesmo, "Quem é esse cara?". O filme era sensacional. Mais uma vez, fui tomado por outro filme estrangeiro maravilhoso, uma experiência bastante comum de se sentir naquela época. Havia tantas salas de cinema que passavam filmes estrangeiros e tantos filmes bons. E então, teve um burburinho em Nova York quando Bergman ficou quente na imprensa com Morangos silvestres (1957), O rosto (1958) e O sétimo selo. Eles não estrearam necessariamente nessa ordem, mas esses três filmes eram eletrizantes - eram sensacionais.

O que te tocava? Era o estilo ou os temas, se é possível separar os dois?

Era uma combinação de três coisas. O fato de que tematicamente o material ressoava em mim de forma forte. Em segundo lugar, que sua técnica cinematográfica, seu estilo, era tão interessante, tão intenso e tão instigante para mim. E em terceiro lugar, sua abordagem era poética. Não era prosa; era uma abordagem poética. O sétimo selo, Morangos Silvestres, O rosto eram filmes realmente poéticos da mesma maneira que, anos depois, seria possível de se ver num filme como Gritos e sussurros (1972) - que possui pouquíssimo diálogo. Você fica hipnoticamente fascinado pelo movimento de câmera em volta daquela casa vermelha. É assistir à poesia em movimento.

Os críticos, particularmente quando você começou a fazer filmes mais sérios, citaram Bergman como uma grande influência para o seu trabalho. Você concorda?

Isso é o que acontece em todas as formas de arte, seja música, filme ou comédia. Existem certas pessoas que você adora, e quando se está no início, existe a tendência de ser influenciado por elas. Bergman, de acordo com os seus próprios relatos, também teve isso com Victor Sjöström. Ele idolatrava-o e a seu trabalho, e os filmes de Bergman eram derivados dos de Sjöström. É assim que funciona. Depois, gradualmente, ou você permanece um imitador pelo resto da sua vida ou aquela influência inspira o seu trabalho e soma um certo elemento de riqueza, que é combinado à sua própria contribuição. Era uma situação inusitada, porque eu era um comediante do Brooklyn, fazendo comédia stand-up e filmes de comédia. É uma influência estranha. Se você fala que uma pessoa faz filmes de comédia e suas influências são os Irmãos Marx ou Charlie Chaplin ou Preston Sturges, é completamente racional. Mas ser influenciado por Ingmar Bergman - que, mesmo dentre os cineastas dramáticos, é particularmente poético, intensamente temático e técnico - resulta num produto final incomum. E foi assim para mim, para o melhor ou para o pior. Resultou num tipo de comédia que chegava a um número de pessoas grande o suficiente para me fazer continuar a vida toda, e ainda assim eu sempre tive um público menor.

Com toda a sua reverência a Bergman, seu primeiro impulso foi fazer uma paródia de *O sétimo selo* em *A última noite de Boris Grushenko* (1975). A imagem de morte criada por Bergman foi algo que você simplesmente não resistiu satirizar?

Claro, mas você faz uma paródia ou satiriza apenas as coisas que você ama. Então, quando você está fazendo comédia ou sátira cômica, é invariavelmente sobre coisas pelas quais você nutre um sentimento afetuoso. Se você sentir hostilidade por algum assunto, pode até incluí-lo no material, mas geralmente se tornará algo mesquinho ou sem graça. Mas quando você ama algo e faz uma sátira disso, é divertido de fazer e sai de forma engraçada.

Você finalmente conheceu Bergman nos anos 1970. Como foi?

Eu estava filmando *Manhattan* (1979) quando o conheci, a pedido dele próprio. Liv Ullmann era uma amiga em comum. Ela disse que Ingmar estava na cidade e queria jantar. Seria apenas Ingmar, sua mulher, Liv Ullmann e eu na suíte do hotel em que ele estava hospedado. Tivemos um longo jantar e conversamos a noite inteira. Eu estava uma pilha de nervos ao subir para a suíte, porque esperava encontrar uma figura ao estilo Martha Graham num manto negro, mas ele não era nada disso. Era exatamente como qualquer outro diretor ansioso que conheço – preocupado com o seu material, preocupado com a renda do filme, preocupado que o projecionista faça a mudança de rolo no tempo certo. Ele era fácil de conversar. Depois disso trocamos alguns telefonemas da ilha onde morava.

Estilos e temas à parte, sua filmografia parece refletir a dele, no sentindo que ambos fizeram muitos filmes de forma regular.

Sinto que copiei isso. Ele sentia que não queria que seus filmes fossem grandes produções – só queria trabalhar. Não estava interessado nas críticas. Não estava interessado na bilheteria final. Não estava interessado em fazer de suas estreias grandes eventos. Eu sentia a mesma coisa. Gosto apenas de continuar fazendo filmes e não olhar como estão respondendo a eles, porque isso pode te deixar maluco. Você pode acabar obcecado por isso, para o bem ou para o mal. Você pode definhar em virtude do grande louvor que por vezes recebe, ou ficar deprimido com grandes críticas, e tudo é apenas uma grande perda de tempo. É melhor trabalhar. E isso era o que ele sentia. Ele não gostava de finais de semana, não gostava de férias, e não gostava de sol. Essas são características minhas. Nunca gostei de finais de semana, nunca gostei de férias, nunca gostei de sol. Não é o trabalho de um alcoólatra, é prazeroso. É como trabalhar com o seu passatempo. E era assim para ele também.

Entrevista publicada no The Hollywood Reporter em fevereiro de 2011 por ocasião de uma retrospectiva completa dos filmes de Ingmar Bergman dentro do Festival de Berlim

Um admirador que foi imitador

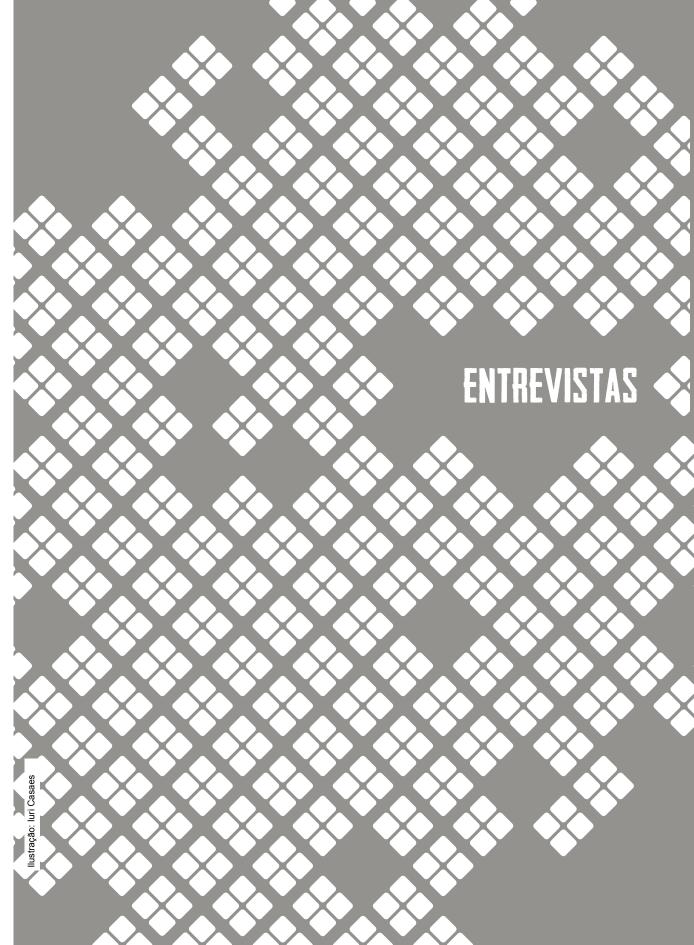
Sérgio Rizzo

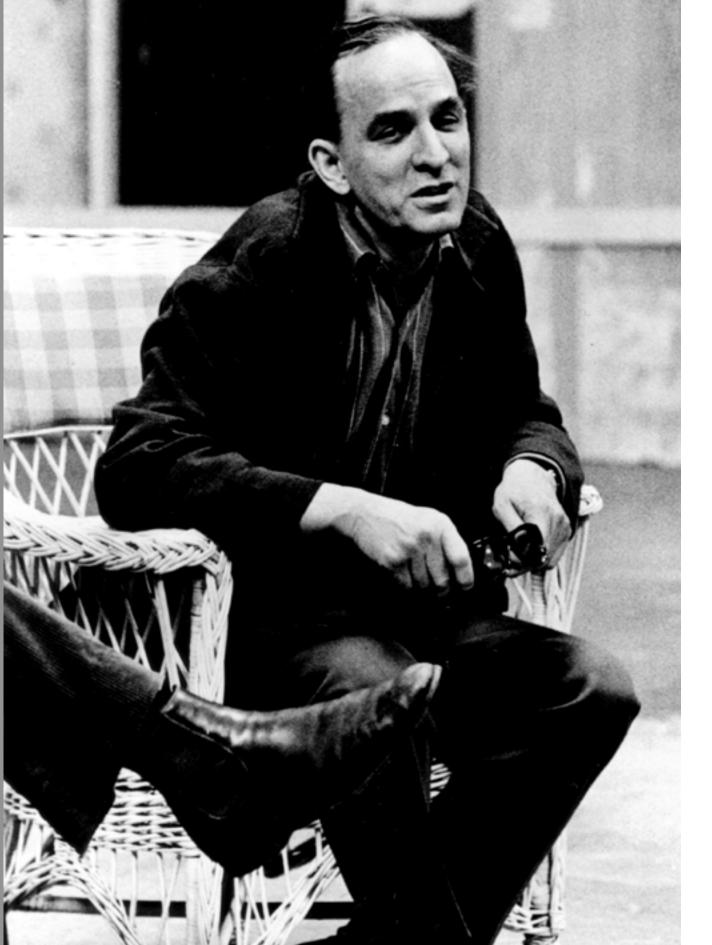
Memórias (1980) costuma ser lembrado como o "8½ de Woody Allen", em referência a 8½ (1963), do italiano Federico Fellini. De fato, Allen recorre a uma estrutura espiralada de filme-dentro-do-filme, que se associa naturalmente ao clássico de Fellini. Mas há Ingmar Bergman ali também. Na sequência de abertura, ouvimos um tique-taque de relógio enquanto vemos o protagonista (o próprio Allen, no papel de um cineasta em crise) entrar em desespero ao notar os passageiros do trem onde viaja, todos mórbidos, em contraste com a alegria sedutora do vagão que, na outra plataforma, prepara-se para seguir na direção contrária.

Essa referência a *Morangos silvestres* (1957) é também reverberação do filme de Fellini: o que há de essencialmente existencial em 8½, admitiu o cineasta italiano, devia muito a essa obra-prima de Bergman. A abertura de *Memórias* pode ser interpretada como o triunfo do "trem Fellini" (a alegria de viver) sobre o "trem Bergman" (a angústia da morte que se aproxima), mas a situação paródica não arranha – ao contrário, reforça – a admiração de Allen pelo diretor sueco. Até então, ela já havia sido traduzida em diálogos e situações irônicas de *A última noite de Boris Grushenko* (1975), por exemplo, e de maneira mais acentuada em *Interiores* (1978), exercício de mimetização bergmaniano, ambientado na classe média alta e intelectualizada de Nova York.

Depois de *Memórias*, Allen importaria ator (Max von Sydow, em *Hannah e suas irmãs*) e diretor de fotografia (Sven Nykvist, em quatro longas) muito ligados a Bergman. Mesmo assim, livrou-se da tentação de imitar o mestre, como em *Interiores*, e amadureceu para virar Woody Allen – a quem Bergman dizia admirar.



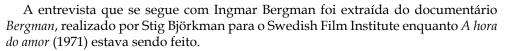




Uma entrevista com Ingmar Bergman

Stig Björkman

Traduzido do inglês por Rachel Ades



O senhor poderia definir o termo "direção de cinema" mais concretamente?

Direção de cinema? Bem, havia um diretor que dizia que um diretor de cinema é uma pessoa que nunca encontra tempo para pensar por causa de todos os problemas. Essa é a definição mais próxima que eu posso pensar.

Então, claro, pode-se pensar em um monte de coisas no calor do momento. Pode-se pensar em todo tipo de explicação. Pode-se dizer que direção de cinema é a transformação de visões, ideias, sonhos e esperanças em imagens que transmitem esses sentimentos para o público da maneira mais eficiente. Alguém cria algum tipo de meio, esta longa tira de filme que reproduz seus sonhos através de um monte de máquinas. Imagens para os sentimentos de outros, para outras pessoas. Eu não sei.

Pode-se dizer também que à direção de cinema pode ser dada uma definição técnica. Junto com uma enorme quantidade de pessoas, artistas e técnicos, e uma quantidade imensa de máquinas, se produz um produto. Um produto do dia a dia ou uma obra de arte, qualquer que seja a preferência. O que isto realmente é, ou o que tudo isso é, ou o que nada disso é, eu não sou capaz de responder, apesar de dirigir filmes há 27 anos.

O senhor tem alguma ideia consistente, de filme para filme, que se repete quanto à forma de trabalhar, de como os seus filmes acontecem? Ou eles mudam?

Não, eu tenho um método, cuidadosamente desenvolvido, que foi tomando forma ao longo dos anos. Em Fårö, um dia vi um barco velho que havia sido construído há cem anos. Tremendamente bonito, mas aqueles que o possuíam contaram como ele também era indescritivelmente notável no mar. A embarcação fora construída da mesma forma como todas as embarcações haviam sido construídas há um século. Fora construída de acordo com uma receita especial, que, claro, tinha sido desenvolvida através de séculos de experiência sobre como uma embarcação resiste ao clima e às severas condições do mar ali.

Pode-se dizer que, durante 27 anos como diretor, eu construí em mim mesmo uma embarcação na qual pudesse navegar através dos problemas de direção. Eu construí uma máquina prática, um método que uso de tempos em tempos. Mas, naturalmente, esse método deve ser adequado a todas as circunstâncias para os temas difíceis com que lido em meus filmes. Mas, em princípio, eu tenho um sistema cuidadosamente trabalhado.

O senhor pode descrever o trabalho puramente prático? Como seus filmes são feitos. De onde o senhor tira as ideias para seus filmes? Claro, é diferente, tempos diferentes, mas o senhor poderia dar um exemplo de como ter uma ideia para um



Uma entrevista com Ingmar Bergman Stig Björkman

filme - sobre como transformá-la em um filme?

É um processo extremamente irracional, que aparece diferente a cada vez. O núcleo dos filmes, o material originalmente explosivo, cria o filme; o filme final pode consistir de, talvez, impulsos estranhos aparentemente sem importância. A ideia de *Persona*, por exemplo, veio de uma imagem. Um dia, de repente, vi em frente a mim duas mulheres sentadas uma ao lado da outra, e comparavam suas mãos. Eu pensei que uma delas era muda e a outra falava. Este pensamento voltou pouco depois e de novo, e eu me perguntava: por que ele voltava, por que se repetia? Era como se retornasse para que eu pudesse começar a trabalhar nele. E então você percebe que há algo por trás desta imagem, é como se fosse em uma porta. E se você abre a porta com cuidado, há um longo corredor que se torna mais largo e mais largo e, de repente, você vê cenas que agem por si mesmas, e pessoas que começam a falar, e situações que começam a se desenvolver em ambos os lados.

Mas eu acho que isso é verdade para todas as atividades artísticas. Filmes podem ser especialmente visuais. Para mim, continuam a se desenvolver em ritmo e em iluminação. Se eu voltar para imagem em *Persona*, a luz se quebra nos chapéus (elas usavam chapéus do tipo cesto) e sobre os rostos das moças. O sol estava forte nesta imagem. É muito estranho, mas a luz é parte integrante da minha primeira experiência. Muitas vezes são fotos terrivelmente concretas e algum tipo de sensação acústica. Outras ideias podem surgir de um sonho ou de uma peça de música, alguns acordes de uma peça musical. *O silêncio*, por exemplo, nasceu do *Concerto para Orquestra*, de Bartók. *Luz de inverno* brotou a partir da *Symphony of Psalms*, de Stravinsky. Eu não sei como, mas às vezes a música cria uma tensão, uma situação.

Meu filme seguinte foi baseado em uma sonata solo de Bach, uma sonata para violino. Eu não sei por quê. Mas a música liberta algo que quer ser dito, que quer estar relacionado sobre, e pode levar um tempo eterno antes que se materialize em palavras. Antes de se tornar escrita de todo. O período mais divertido é, na verdade, quando você sai por aí com algo que não está de todo completo.

Quando se lê o roteiro de A hora do amor, parece ser bastante diferente de seus filmes anteriores; acima de tudo parece ser uma história muito mais cotidiana do que o senhor tinha relatado anteriormente.

Sim. *A hora do amor* é supostamente uma história cotidiana. O filme foi originalmente concebido como um retrato de uma mulher. Ele não lida com uma mulher magnífica e extraordinária e fascinante. Ela é uma dona de casa de classe média que vive em um ambiente muito protegido, em um mundo que é terrivelmente isolado do mundo real e de seus desastres e correntes de ar e neuroses.

Ela é a esposa de um médico sênior em uma pequena cidade. Ela e seu marido estão bem financeiramente, eles vivem bem, têm dois filhos bem-comportados e vivem num belo ambiente. Tudo é quase dolorosamente esplêndido.

O que foi interessante para mim foi descrever essa mulher e pintar seu retrato em uma determinada situação. Como resultado, minha tarefa foi ter me ocupado com uma série de detalhes muito concretos. Então a história se desenvolve a partir deles. A história seria impossível sem o ajuste. É proibida qualquer forma de estilização.

O senhor quer criticar o tradicional padrão de vida da classe média ou algo do tipo?

Eu acredito que o modo de vida dela se torna sujeito a críticas automaticamente. Mas eu acho que todos deveriam ver isso como querem. Pessoalmente, acho que é desinteressante. Essa crítica não é expressa com amargura ou aversão, mas é uma crítica que aumenta automaticamente a partir do material. No final do filme a mulher tenta encontrar as razões pelas quais ela permanece com seu marido e na casa deles. Ela diz que é seu dever e tudo isso, o que pode ser verdade. Em seguida, seu amante diz: "Você está mentindo". Ele repete três vezes para ela. Então, cabe ao espectador escolher de que lado quer ficar. Será que ela está mentindo ou dizendo a verdade? Ela é impulsionada por seu senso de dever para negar uma vida emocionalmente carregada e aventureira, mas viva para voltar a cair em seu "mundo de Bela Adormecida?" Ou será que ela decide viver um amor que ela nunca conseguiu materializar? Ela está mentindo ou está dizendo a verdade? Para mim não faz diferença.

Mas deve haver algo faltando em sua vida, pela maneira como ela se deixa ser tão violentamente levada por sua paixão por este homem que entra em sua vidinha de "bibliotecária".

Claro. Ela procura essa ferida, ela a procura apaixonadamente. Ela imediatamente toma parte e enfia a faca em direção de seu próprio coração com a certeza de um sonâmbulo. Isto é, a faca que ele está segurando. E a leva tão longe quanto possível e a gira algumas vezes. A questão é se isso é suficiente para ela; ela retornará com uma experiência humana?

Eu não quero ser irônico sobre seu ambiente. Não é necessário, é irônico por si só. É extremamente fácil encontrar suposições, aspectos sarcásticos sobre o assunto. Deixei implícito ligeiramente. Este é o ambiente em que eu mesmo cresci e vivi por tanto tempo e estou muito familiarizado com ele.

Por que você escolheu um ator estrangeiro para desempenhar o papel do amante? Foi sua ideia desde o início que deveria ser um estrangeiro que entraria na vida dela?

Ele deveria ser uma pessoa de um mundo completamente exótico. Para ter um negro, pensei, estaria indo longe demais. Mas, tirar alguém de um ambiente completamente sem raízes – com raízes que haviam sido cortadas – era o que era importante para mim. Eu tinha em mente um judeu, cuja família inteira teria sido executada durante os dias de Hitler. Ele viera para a América – tendo escapado para a América com um parente – e, em seguida, ido a Israel, que ele também deixou. Ele é uma pessoa totalmente sem raízes. Ele, em seguida, é definido em contraste ao mundo extremamente enraizado que vive nas tradições. E que obtém sua força fora das tradições.

O senhor muitas vezes vê mundos de pontos opostos. O senhor fez isso em *O silêncio* e até mesmo em *Persona*, por exemplo.

Acontece desta maneira. Eu sou um dramaturgo. Eu tenho essas tensões em mim. É perfeitamente natural.

218 Ingmar Bergman Ingmar Bergman





Uma entrevista com Ingmar Bergman Stig Björkman

O senhor trabalha com os mesmos atores de filme em filme. Em *A hora do amor* o senhor usou um intérprete estrangeiro pela primeira vez. Como aconteceu a escolha de Elliott Gould?

Quando você vê um intérprete por três horas, ou talvez um minuto, ou dez segundos, você sabe ou não se quer trabalhar com ele. Você também sabe se é um artista de verdade ou apenas uma farsa. Todos os verdadeiros atores são divertidos de se trabalhar. Aonde quer que você vá no mundo, acredito que você sente que os *performers* são os mesmos tipos de pessoas – pessoas com os mesmos desejos e necessidades. Isto é, os verdadeiros. É por isso que um novo ator não representa problema.

Eu vi Elliott Gould em um filme por acaso, e o papel que eu tinha escrito para *A hora do amor* era realmente bem diferente. Então me ocorreu de repente que aqui eu tinha um ator. E foi pura sorte que ele de repente tanto queria quanto podia fazer o filme. Como as coisas aconteceram, nós acabamos trabalhando muito bem juntos.

O senhor teve certeza de sua escolha depois de ver o filme?

Se eu tivesse visto apenas um minuto daquele filme, eu teria sabido disso. É desta forma que é. Aqui não se pode cometer erros.

Por que o senhor trabalha com filmes e continua a fazê-lo em vez de escolher se dedicar apenas ao teatro ou a algo semelhante?

Eventualmente eu vou desistir de fazer filmes. E talvez dedicar-me à experimentação para meu próprio prazer pessoal. Eu tenho um Nagra e uma Arriflex.

Fazer filmes não é apenas mentalmente exigente, também é preciso uma boa dose de você fisicamente. Há muito poucos diretores com mais de 60 anos que ainda trabalham. É também muito mais extenuante para um diretor fazer um filme na Escandinávia do que em qualquer outro lugar. Ele tem que lidar com muito trabalho administrativo e tarefas de organização, ao contrário de outros diretores. A eles também são atribuídos muito mais tempo de filmagem. Nós temos menores períodos de filmagem e com gente respirando no nosso cangote. Assim sendo, tenho planejado seguir adiante, se Deus quiser e minhas calças aguentarem por mais alguns anos. Para fazer quatro ou cinco filmes e então me aposentar. Mas a razão pela qual eu segui em frente é que eu gosto disto. Eu sempre tive esse desejo. Eu não sei de onde vem, eu acho que é uma consequência de uma enorme necessidade de contato. Eu tenho uma necessidade enorme de influenciar outras pessoas, de tocar outras pessoas, tanto física como mentalmente, de me comunicar com elas. Filmes, claro, são meios fantásticos para se tocar outros seres humanos, para alcançá-los, quer para irritá-los ou fazê-los felizes, para deixá-los tristes ou levá-los a pensar. Para que deem a partida, emocionalmente. Isso é provavelmente a verdadeira razão, a mais profunda para eu continuar a fazer filmes.

Há também algo sobre o próprio trabalho que te deixa muito dependente dele. Você faz parte de um grupo. Se você é relativamente inibido, envergonhado e tímido como eu, que tem dificuldade de estabelecer relações mais profundas, é maravilhoso se viver no mundo coletivo do cinema. Ou em um grupo de teatro que está trabalhando em uma peça. A razão é que nada mais importa para o grupo, você

se dedica completamente – nada menos é aceitável – e você tem que se arriscar para melhor ou para pior, e você tem que aceitar correr o risco de se fazer de bobo. Você tem que arriscar que as pessoas riam de você, o que na verdade não faz diferença. Mas, através de filmes e peças de teatro, você constantemente entra em contato com outras pessoas – e um se intromete nos problemas dos outros. Atores, os membros da equipe, todos são forçados a uma forma de impassividade que vale muito a pena e é muito divertida. E constantemente fascinante, porque o grande estímulo que se tem todo o tempo é que se está com pessoas. Pessoas vivas.

O senhor acha que deixa os outros membros do grupo participarem de seus problemas da mesma maneira?

A maldição é quando nós estamos fazendo um filme que eles têm de viver durante oito ou dez semanas com algum problema maldito que eu tive em algum momento anterior. Isso é outra questão e é de importância secundária neste contexto.

Mas também se pode dizer que estas pessoas estão sujeitas às dificuldades e problemas do diretor porque nunca se tem um diretor melhor do que as próprias limitações permitem. Uma pessoa nunca é um chefe melhor do que os próprios recursos permitirem. Mas facilmente pode-se dizer que se trata de um ímpeto em mim, é uma necessidade como comer, beber, fazer amor e dormir. É totalmente integrado em cada célula do meu corpo, na medida em que eu acredito que se alguém tentou remover o profissional em mim ou o artista que faz estes produtos, não haveria quase nada. Talvez fosse alguns poucos aspargos – como o louco que vagaria a esmo sem ser capaz de cuidar de si mesmo.

Quando o senhor agora diz que não espera fazer filmes tão cedo, o senhor acha que os filmes têm um futuro?

Enorme! Eu acho que vai haver mudanças, adaptações, mas não são importantes. Filmes como canalizadores e distribuidores de sonhadores e sonhos, dos sonhos, esperanças e anseios mais secretos das pessoas, sempre vão existir – porque não existe uma mídia melhor.

Entrevista publicada em abril de 1972 na revista American Cinematographer

220 Ingmar Bergman Ingmar Bergman

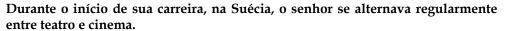




Max von Sydow sobre Ingmar Bergman

John Gallagher

Traduzido do inglês por Rachel Ades



A Suécia é um país pequeno, com um público pequeno, por isso não podemos ter atores específicos de teatro e atores de cinema. Temos que fazer tudo. Naqueles dias, claro, não tínhamos televisão. O clima também é um fator. No inverno, eu ensaiava para o teatro durante o dia e atuava à noite. No verão, nós fazíamos um filme. Isso é o que eu fui educado para fazer.

Como o senhor conheceu Ingmar Bergman?

Depois de ter passado pelo The Royal Dramatic Theatre de Estocolmo, que durou três anos, eu recebi uma oferta para trabalhar em um teatro municipal nos arredores de Estocolmo. Passei dois anos lá e mudei para outro teatro municipal, no sul da Suécia, o Malmö City Theatre. Fiquei lá por dois anos, e naquela época Bergman era um dos diretores. Ele vinha com frequência ver o trabalho de palco que fazíamos, e então recebi a oferta para ir de vez para o Malmö, no outono de 1955. Participei em duas produções teatrais durante essa temporada. No verão seguinte, Bergman fez *O sétimo selo*. Esse foi o meu primeiro filme com ele. A partir de então nós trabalhamos juntos no teatro e no cinema por muitos anos.

Bergman descreveu a associação de vocês como "uma relação enigmática".

É muito difícil de descrever. Claro que é mais fácil para um diretor que conhece seus atores pessoalmente. É maravilhoso trabalhar com um diretor no palco e, em seguida, fazer filmes. Após a primeira produção, vim a conhecer Bergman. Como qualquer pessoa que tenha visto seus filmes sabe, ele tem uma visão de mundo muito especial. Seus filmes não são tipicamente suecos, mas eles são tipicamente Bergman. Você aprende a conhecer os seus pontos de vista e aprende o que ele quer mostrar. Se você trabalha com ele em uma peça, sabe o que o tentou a trabalhar nela. Por isso, ele realmente não fala muito sobre o que quer que você faça. Em sua maneira de barrar ou estimular a cena, você entende muito bem o que ele quer. Ele usa termos muito básicos em suas instruções. Ele sempre foi muito interessado em música e muitas vezes usa termos musicais durante o trabalho. Ele realmente não lhe diz o que fazer, mas se não gosta do que você está fazendo, diz como fazer isso ou aquilo. Ele é muito maravilhoso porque deixa que a iniciativa seja sua e está aberto a sugestões. Por vezes pode ser uma maravilhosa relação de dar e receber.

O senhor pode comentar sobre relação de trabalho de Bergman com o fotógrafo Sven Nykvist?

Eles começaram a trabalhar juntos em *A fonte da donzela* (1960) e desde então Sven fotografou quase todos os seus filmes, pelo que eu saiba. Eles se conhecem tão bem que não tinham muito o que dizer. Sven sabe exatamente o que Bergman quer que ele faça. É lindo vê-los trabalhar. Ambos são muito interessados em luz e



iluminação, particularmente na luz sutil das noites do verão escandinavo, que pode ser mágica. Uma das razões de Bergman ter escolhido a ilha de Fårö para muitos de seus filmes foi pela luz de lá. O ar lá é muito úmido durante a maior parte do ano, e a luz pode ser espectacular. Sven e Bergman criaram desafios para si mesmos, que têm sido muito complicados de perceber. Por exemplo, eles passaram maus bocados com Luz de inverno (1963), que foi uma experiência com preto e branco. E Gritos e sussurros (1972), no qual não participei, uma experiência com cores, especialmente os interiores vermelhos.

Nos filmes anteriores, como O sétimo selo, O rosto e A fonte da donzela, havia muito tempo para ensaio?

Não muito. Eu acho que não até Através de um espelho, que nós ensaiamos antes da produção começar. Ele não ensaia muito, apenas o suficiente para o pessoal da câmera e seus atores se sentirem confortáveis. Ele não quer desgastar seus atores ou acabar com o frescor da cena. Ele não faz muitas tomadas também.

Quão preso ao texto ele é?

No início, ele estava muito preso ao texto. Mais tarde, eu acho que foi em Vergonha, ele nos deu os tópicos e permitu improvisação. Não sei se ele tem feito isso ultimamente.

Em Morangos silvestres, o senhor atuou com o diretor Victor Sjöström, um dos pioneiros do cinema sueco.

Fascinante, um ator maravilhoso e uma pessoa agradável. Em Morangos silvestres, eu tinha um papel muito pequeno, mas trabalhei duas vezes no palco com ele. Victor era um homem muito generoso, com um conhecimento enorme de produção cinematográfica. Infelizmente, ele não dirigiu nenhum filme durante a parte final de sua vida.

Ao fazer O sétimo selo, o senhor teve a sensação de que seria um trabalho tão duradouro?

Nós sabíamos que estávamos trabalhando em algo bom. Bergman já tinha uma posição muito especial na Suécia e era considerado um diretor artístico, nem sempre apreciado pelos críticos, mas sempre muito respeitado. Mas, realmente, naquela época, não tínhamos ideia que os filmes seriam reconhecidos no exterior como eles foram mais tarde.

Entrevista publicada em 1988 na revista Films in Review





Uma entrevista com Harriet Andersson

que, entre outras coisas, descarrega sua raiva sobre homens preguiçosos e fala, de um modo geral, sobre o quão maravilhoso é ser uma atriz

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Você ganhou com justiça a reputação de ser uma de nossas mais requisitadas atrizes. Você fez nove filmes em três anos, que variaram de comédias satíricas a lancinantes dramas humanos - como em Através de um espelho. O que você tem feito neste último outono? Você começou ganhando o prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza por seu papel em Att älska (1964), de Jörn Donner.

De lá fui direto para Nova York com Jörn para mostrar seu filme no Festival do Lincoln Center.

E depois de Nova York?

Eu fui para Brazzaville, no Congo, para desempenhar o papel feminino em Lianbron [de Sven Nykvist, 1965].

Sven Nykvist - o famoso fotógrafo de Bergman - estava dirigindo seu primeiro filme. Você poderia nos contar algo sobre este filme e sobre sua participação nele?

O personagem principal é um médico que trabalha para a OMS [Organização Mundial de Saúde]. Ele se sente compelido a ir para África, e fazer sua parte, porque é filho de um missionário e seus pais haviam morrido lá. Eu faço o papel da esposa, uma assistente de laboratório treinada, que é incapaz de ajudar o marido em seu trabalho com inseticidas. Da maneira como concebi o papel, ela ama o marido de uma maneira muito egoísta e está insatisfeita com a maior parte das coisas. Um de seus problemas é que em seu casamento não há filhos. Quando o marido morre, ela ainda assim decide ficar lá e trabalhar no hospital local. Ela havia descobeto sua missão e, finalmente, conseguido se libertar de seu egoísmo. Parece correto que ela permaneça lá.

Você gosta da África?

Harriet Andersson e Sven Lindberg em Sonhos de mulheres

O pouco que vi, eu achei fantástico. Mas eu tenho raiva dos homens africanos, porque eles são muito preguiçosos e deixam as mulheres fazerem todo o trabalho. Eles se acostumaram a que nada nunca tenha a ver com eles. Há também uma escassez terrível de trabalho. Apenas um em dez está empregado, e é comum que de 15 a 20 pessoas vivam com o salário de apenas uma. Eu acho que as mulheres africanas, que fazem tudo que os homens deveriam fazer, deveriam ser ajudadas. Elas também são mais inteligentes.

Você não sobe num palco há vários anos. Está satisfeita com filmes como o seu meio de expressão?

Quando eu não tenho nada para fazer e tenho tempo para ir ao teatro, eu fico com um desejo enorme de voltar aos palcos. Mas eu sei que só posso permanecer na mesma peça por poucos meses, e é impossível fazer este tipo de exigência. Um teatro comercial quer ser capaz de ter um sucesso de bilheteria em cartaz por pelo menos um ano.

Jörn Donner fará seu terceiro filme, Här börjar äventyret (1965), em sua cidade natal, Helsinki (Finlândia), no próximo verão. Você vai fazer o papel principal, assim como fez nos dois filmes anteriores dele? E que tipo de filme vai ser?

Sim, eu vou, e desta vez também será uma história sobre o amor - sobre uma mulher e alguns poucos homens. Jörn o chama de melodrama, e este lida com o conflito entre a vida privada e a profissional.

Quais são seus planos para o futuro? Alguma atraente proposta estrangeira?

Eu tenho agentes e tenho recebido algumas propostas, mas nada que valesse a pena aceitar. Eu acho que vou ter que esperar e não acreditar que os diretores de todo o mundo virão correndo só porque eu recebi um prêmio.

Com qual diretor você estaria mais ansiosa para fazer um filme, caso tivesse uma escolha?

Fellini - eu o conheci recentemente em Roma. Isto significa dizer que eu disse: "Como vai?". Ele puxou-me pelo nariz e me beijou na bochecha. Ele perguntou por que eu olhava para ele o tempo todo. Eu respondi que precisava ver como era o homem que fez o filme que eu amo acima de quase tudo. Eu não posso explicar o que é que faz 8 ½ ser tão maravilhoso ou como ele foi capaz de fazer tal filme. Tudo o que eu posso dizer é que meu coração chora quando eu o vejo. Pense no final, quando tudo começa a se mover, todos dançam ao redor do carrossel. Então eu sinto vontade de pular na tela e participar, e penso "Oh Deus, que profissão maravilhosa os atores têm!".

Você tem algum outro diretor de cinema favorito?

Truffaut, e em seguida Clive Donner e outros jovens ingleses. E Losey - que diretor habilidoso! Sem mencionar os filmes japoneses, que estão finalmente ganhando apoio na Suécia. Kurosawa é excelente, e seu ator favorito, Toshiro Mifune, é meu grande amor. Se eu tivesse a oportunidade de fazer um filme com ele, eu iria imediatamente para o Japão.

Entrevista publicada em 1965 na revista Film in Sweden





Bergman no palco e na tela: trechos de um seminário com Bibi Andersson

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Os riscos do cinema devem, por vezes, fazê-la ansiar pelo teatro. A senhora era, afinal, treinada para o teatro, e muitas vezes se apresentou com o Royal Dramatic Theatre em Estocolmo. Pretende continuar indo e voltando entre o teatro e o cinema, como Bergman fez?

Eu amo o teatro em que estive. O problema é que se você estiver com esse teatro, tem que estar 12 meses por ano. Não existe essa coisa de sair e voltar para apresentações como convidada. Eu tentei ficar metade do ano fora e atuar no resto, mas isto criou muito ciúme, decidi que já que não quero estar amarrada ao teatro durante 12 meses por ano - me sinto um pouco prisioneira -, tinha que escolher, então deixei o teatro. Dói. Eu gostaria de ter sido capaz de fazer ambos, mas esse tipo de ciúme é muito difícil na Suécia, e é mesmo uma desvantagem ter estado no exterior. A menos que você volte como uma Greta Garbo, você não vale muito, e às vezes é frustrante. Eu tinha voltado para fazer Noite de reis. Bergman queria que eu fizesse. Eu atuei, mas os atores se reuniram e decidiram que nem eu nem Max von Sydow deveríamos ser autorizados a voltar e atuar. Era exigido um compromisso total. Havia tantas meninas para os papéis. Eu até entendo. Se você está em um teatro e trabalha em todos os diferentes papéis, e de repente alguém volta para casa e apenas dá uma mordiscada e leva a melhor parte, é muito frustrante.

Mas a senhora não está desistindo do teatro?

Não, eu vou tentar encontrar outros lugares para atuar.

A senhora reage de maneira diferente a uma peça em comparação com um roteiro de cinema? A qualidade ou a falta de qualidade importa mais em uma forma que na outra?

Uma peça ruim sempre será uma peça ruim, não importa o quão genial o diretor seja, porque há certas coisas que o diálogo não pode cobrir. Você não pode ter um close-up e abafar o que é dito tão alto para que todo mundo possa ouvir. Mas um roteiro ruim pode vir a ser um filme muito bom se o diretor tiver uma mente muito imaginativa. Ele vê coisas e faz escolhas. Por isso, normalmente eu não julgo um roteiro pelo que li. Eu tenho que julgá-lo da maneira como o diretor fala sobre ele, pelo que me diz que gostaria de fazer, ou por que me vê no papel. Eu tenho que ser seduzida para ele, ou pelo menos eu tenho que me seduzir - se ninguém o faz -, se eu realmente quiser fazê-lo. Mas eu não posso dizer que eu já tenha lido um roteiro de filme e dito: "Oh, que grande literatura".

Então a senhora consideraria que o roteiro não é tão importante para o cinema como a obra do dramaturgo é para o teatro?

Bergman, quando escreve um roteiro, o escreve como um romance, e você sabe que tudo o que ele escreve estará no filme de um jeito ou de outro. Ele escreve de tal forma que você fica seduzido, você tem ideias. Mas outros escritores escrevem



linhas, e tudo o que supostamente aconteceria entre essas linhas é um segredo entre o escritor e o diretor. De qualquer forma, não está escrito no roteiro que eles me dão para ler. É difícil saber como suas mentes irão trabalhar. Talvez seja apenas eu que não esteja acostumada a ler roteiros americanos, mas acho que eles geralmente são muito rasos. Isto me incomoda porque eu não sei como lê-los ou fazer as perguntas certas sobre eles.

Bergman disse que o que ele faz em um filme às vezes é determinado pelo que ele sabe do ator ou atriz que ele quer. A senhora já achou isso?

Sim. Eu acho que é principalmente quando está escrevendo ou quando está selecionando o elenco que Bergman dá sua direção. Eu não sei, agora que ele vai fazer filmes fora da Suécia, que tipo de aspectos comerciais ele tem que ter em mente. Mas eu sei que antes era o conhecimento de uma pessoa que o inspirava a escrever em uma determinada direção. Mesmo que fosse inconsciente, tenho certeza que isto assumia uma grande parte. Se ele estava trabalhando em algo e sabia que uma de suas amigas atrizes tinha uma atitude ou um problema semelhante, ele usava. Quando eu estava lendo um roteiro, tentava descobrir que lado meu ele estava tentando usar agora, ou o que tinha visto, ou o que ele não queria. Você podia às vezes ficar muito frustrada se sentisse que o papel não lhe fazia justiça. Quando eu li Persona, não fiquei lisonjeada. Eu não entendia por que eu tinha que interpretar esta personalidade insegura e fraca, quando eu estava lutando arduamente para estar certa de mim mesma e para abafar as minhas inseguranças. Percebi que ele estava totalmente consciente da minha personalidade. Era melhor eu apenas tentar apresentar aquilo. É uma boa maneira de se conhecer alguém. Às vezes acho que os artistas são instintivamente psiquiatras muito bons. Eu também acho que todos os papéis têm de se basear em si mesmo, caso contrário, eles nunca vão acontecer.

Que tipo de ambiente Bergman cria no set que a permite fluir em sua atuação?

Você é que tem que criar isto para si mesmo. Mas ele tem que criar um ambiente de concentração - em ser calmo no set; ele não quer intrusos ou visitantes. No entanto, às vezes, ele cria um clima que assusta as pessoas; você precisa ser muito tenso, e a disciplina pode ser bastante dura. Isso pode ser muito bom em certos aspectos, mas pode ser mais fácil trabalhar com outros diretores, que sejam mais soltos e mais inseguros. Eles podem te ajudar a ir em frente com o que você tem. Se você rir ou fizer errado, não será interpretado como falta de disciplina, o que por vezes acontece com ele. Mas numa filmagem de Bergman, a coisa mais importante que se sente é que todos, incluindo, claro, o próprio Bergman, estão concentrados no que você está fazendo em relação à câmera - e isso é importante.

Alguns de seus trabalhos mais memoráveis foram feitos nos filmes iniciais de Bergman - O sétimo selo, Morangos silvestres. Isso foi há cerca de 20 anos. Qual é a sua posição hoje em relação a esses filmes e ao seu trabalho neles?

Eu não sinto nada em relação ao meu trabalho nesses filmes. Eu amo os filmes, ainda. Eles estão muito vivos na minha memória, mesmo que tenham 20 anos de idade. Mas não tenho nenhuma ligação com o que eu estava fazendo então. Eu vi Morangos silvestres recentemente e me achei terrível, terrível. Mas éramos todos um

pouco piegas naquela época. Havia um certo tipo de atuação que parecia diferente, ou talvez tivesse a ver com o som que saía diferente. Eu não sei. As vozes soavam diferentes, as ouvi artificiais. Talvez por isso eu sinta um certo distanciamento quando vejo esses filmes.

Mas isto não importa. Tenho orgulho dos filmes, mas não de mim mesma. De Persona, por outro lado, ainda tenho orgulho. Cada vez que eu o vejo, sei que consegui o que me propus a fazer como atriz, que eu criei uma pessoa.

A senhora diria que aquele filme representa a diferença entre o trabalho jovem e trabalho maduro?

Eu acho que sim.

O que sobrevive muito bem desses filmes é um tipo de inocência em seus personagens, especialmente em O sétimo selo, no qual sua personagem é quase uma madona.

Quando eu era muito jovem, eu tinha um certo tipo de inocência, pelo visto o suficiente, que a vida não me deixou manter. Eu era inocente, no sentido que eu era muito confiante, eu amava as pessoas, eu amava a vida. Mas eu não era tímida. Eu estava desabrochando. Eu era eu mesma naquelas roupas em O sétimo selo, e eu acho que se percebe isso. Quando eu vejo hoje, eu acho bonito. Naqueles dias, eu não estava consciente do que estava fazendo. Eu só estava tentando ser natural.

Meu papel em Morangos silvestres é muito mais complicado. Eu entendi tudo isso mais tarde. Eu me lembro muito bem que Bergman queria que eu trouxesse de dentro algo que eu não estava ciente na cena do sonho no bosque, quando estou segurando o espelho na frente do velho. Ele disse: "Você é jovem e cruel. Por causa da sua inocência, você não tem piedade. Por causa da maneira como você é feliz, extrovertida, curiosa - você julga e condena as pessoas. Todas essas jovens, belas qualidades em determinadas situações são muito brutais. Lembre-se disso". Ele queria dizer que ao mesmo tempo que o jovem pode ser muito charmoso, também pode ser muito sem tato. Eles podem dizer: "Você não presta. O que fez da sua vida?" É tão fácil dizer essas coisas quando você não colocou sua própria vida à prova. Ele queria que eu projetasse esse tipo de frieza súbita que um jovem pode ter - frieza sem piedade.

Era um papel muito interessante, e entendi o que Bergman estava dizendo. Mas não estou de todo certa que eu sabia como interpretá-lo. É por isso que fiquei decepcionada quando vi Morangos silvestres novamente. Percebendo o papel incrível que era, acho que não consegui corresponder.

A senhora poderia fazer esse papel hoje?

Eu o faria totalmente diferente. Eu não conseguiria interpretar um certo tipo de frescor absoluto - claro. Eu poderia fazê-lo, mas hoje faria escolhas diferentes. Eu me lembro quando estava ensaiando Noite de reis, para o palco, com Bergman. Eu ia fazer Viola. No início, estávamos apenas brincando, e ele disse: "É tão maravilhoso. Você nunca muda". Comecei a trabalhar no papel, e eu trabalhava e trabalhava. Ele disse: "Quanto mais você trabalha, pior fica. Este papel não é tão complicado. Basta

232 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 233 tentar lembrar quem você era há 20 anos. Jogue com isso. Com o que você conseguiu desde então, e vai ficar bom. Basta ir em frente e ser feliz e não pensar". As noites em que eu conseguia fazer isso, eu era boa. Mas certas noites, quando eu estava muito ligada ou consciente, eu era menos espontânea. Atuar é muito fascinante quando há uma mistura de estar ciente e de simplesmente deixar-se ser inocente.

O seu papel em Persona é o mais frequentemente discutido, e há uma série de cenas que vale a pena discutir. Por exemplo, a cena fortemente erótica em que você conta a Liv Ullmann sobre um encontro sexual com dois garotos em uma praia. É um longo close-up em você, é tudo só conversa, mas Pauline Kael o chamou de um dos momentos mais eróticos do cinema. Como chegou nisso?

Eu vou te dizer o que aconteceu tecnicamente. Bergman queria cortar essa cena. Sua esposa tinha lido ou... - sei lá -, mas ele foi aconselhado a não usá-la. Eu disse: "Deixe-me filmar, mas deixe-me alterar certas palavras que nenhuma mulher diria. Foi escrito por um homem, e posso sentir que foi por um homem. Deixe-me mudar certas coisas". Ele disse: "Faça o que quiser. Vamos filmar, e então depois vamos vê-lo juntos."

Ele ficou muito envergonhado, assim como eu - eu fiquei terrivelmente envergonhada para fazer a cena. Filmamos em um longo close-up numa única tomada. Duas horas. Nós começamos a ensaiar às nove e concluímos às onze. Havia tanto o close-up de Liv quanto o meu. Então nós vimos e ele disse: "Eu vou mantêla. É tão boa. Mas eu quero que você, sozinha, vá para a sala de dublagem, porque há algo errado com o som". Eu não achava. Eu estava falando muito alto, muito feminina. Assim, todo o monólogo foi dublado depois, e eu mudei a minha voz. Eu de súbito coloquei a minha voz mais baixa, e isto me atrevi a fazer quando estava totalmente sozinha e ninguém podia me observar ou me ver ou nada. Isso pode ter dado à cena uma certa qualidade de intimidade. Mas eu nunca tive essa aspiração.

Há outra cena - uma cinza, uma cena de crepúsculo - quando a senhora e Liv Ullmann se encontram em uma sala, e parecem se fundir. Como a senhora abordou

Eu me lembro que o estúdio estava cheio de fumaça, porque ia ser esse tipo de coisa borrada. Ingmar tinha um espelho, e também sabíamos que um dos grandes problemas da filmagem seria a forma de compor os quadros, em que haveria apenas duas pessoas o tempo todo, sem ter nem mesmo um reverso sobre um ombro. Como nos fazer mover nas mesmas tomadas de modo a ter movimento e ser interessante e não chato? Ele queria um espelho. Ele disse: "Vai ser muito bonito". Ele também disse: "Mova-se e vamos ver". Então nos movemos. Liv puxou meu cabelo para trás, e eu peguei seus cabelos. Nós não sabíamos o que fazer, e apenas tentamos fazer o quadro parecer interessante. Finalmente, ele disse, "É isso aí", e filmaram.

O que acha do final de Persona? Depois de um tempo na costa com Liv Ullmann como paciente e a senhora como enfermeira, a senhora embarca em um ônibus.

Para mim, significava voltar para a minha vida e para o mundo, e ela ia voltar para o dela. Este foi um encontro de dois universos; eles se sobrepuseram. Saí depois de adquirir uma certa experiência, e, esperamos, ela com outra. Mas, como sempre na vida, o que temos experimentado, o que poderia ter nos mudado por dentro, não necessariamente muda o exterior inteiro. Talvez tivéssemos apenas obtido uma nova compreensão, uma nova abordagem para as coisas. Mas a casa havia sido emprestada por dois meses, e o tempo tinha acabado. Ela foi primeiro, de volta para o hospital. Eu teria que voltar para o hospital também, onde continuaria com os meus serviços como enfermeira. Sendo enfermeira, eu era a servente, e eu fiquei para limpar a casa. Eu lembro que eu tinha sapatos de borracha terrivelmente feios. Eu mal podia andar com eles - e que chapéu feio.

Eu acho que algumas pessoas podem se decepcionar com essa interpretação do final, querendo algo mais profundo.

Eu acho que por um momento as duas mulheres realmente se misturavam, que eu como enfermeira entedi alguma coisa. Sem explicação, eu cheguei muito, muito próximo desta mulher. Eu a compreendi. Eu me identifiquei com ela, e era até mesmo capaz de dizer coisas em seu lugar. Tenho certeza de que tudo isso vai mudar a vida da enfermeira, porque antes ela havia sido muito quadrada. Ela nunca tinha usado sua imaginação a respeito de outras pessoas, ela nunca havia analisado o que estava acontecendo a si mesma também. De repente, o silêncio da outra mulher, ela foi capaz de se colocar em seu lugar, compreender seu mundo e seu modo de pensar, e expressar isso.

Sven Nykvist foi fotógrafo de Bergman na maioria de seus filmes. Que relação a senhora estabeleceu com ele no set?

Sven é uma pessoa muito reservada e tímida. Ultimamente, porque ele se acostumou a viajar e a falar com as pessoas, começou a falar muito mais. Mas quando eu trabalhava com ele, ele me dizia cerca de dez palavras durante toda uma filmagem. O que eu sentia por ele era uma grande cordialidade. Mas às vezes se eu estivesse tendo uma grande briga com Ingmar, ele dizia: "Sim, vá em frente", embora ele não se atrevesse a ter uma briga ele próprio. Sven, eu e Erland Josephson, que atuou em Cenas de um casamento e Face a face, terminamos recentemente um filme para a televisão sem diretor. Erland escreveu o roteiro, e ele e Sven formaram uma empresa de produção, e eu participei. Nós dissemos: "Por que não tentamos ver o quanto realmente contribuimos por nós mesmos? Por que precisamos falar com um diretor e lhe explicar o que queremos fazer?". Foi uma experiência. Nós descobrimos que precisávamos de um diretor. Nós gostamos um do outro tanto que Sven não foi capaz de nos dizer que atuamos mal, e sempre que ele me pedia para olhar na câmera para ver se eu gostava do enquadramento, ficava tão lisonjeada que apenas dizia: "Isso é tão bonito". Talvez fique bom de qualquer maneira, porque gostamos do que estávamos fazendo. Eu não vi ainda.

Em todos os anos em que a senhora trabalhou com Bergman, algo como uma atmosfera de repertório foi desenvolvida com outros atores, como Liv Ullmann e Max von Sydow. Muitos espectadores devem considerá-la como parte de uma quase família de atores muito qualificados. A senhora de fato se sente mais perto de Ullmann e von Sydow do que de atores de outros filmes?

Max e Liv, sim, eu me sinto muito próxima a eles. Eu sei como eles pensam, eu sei

234 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 235



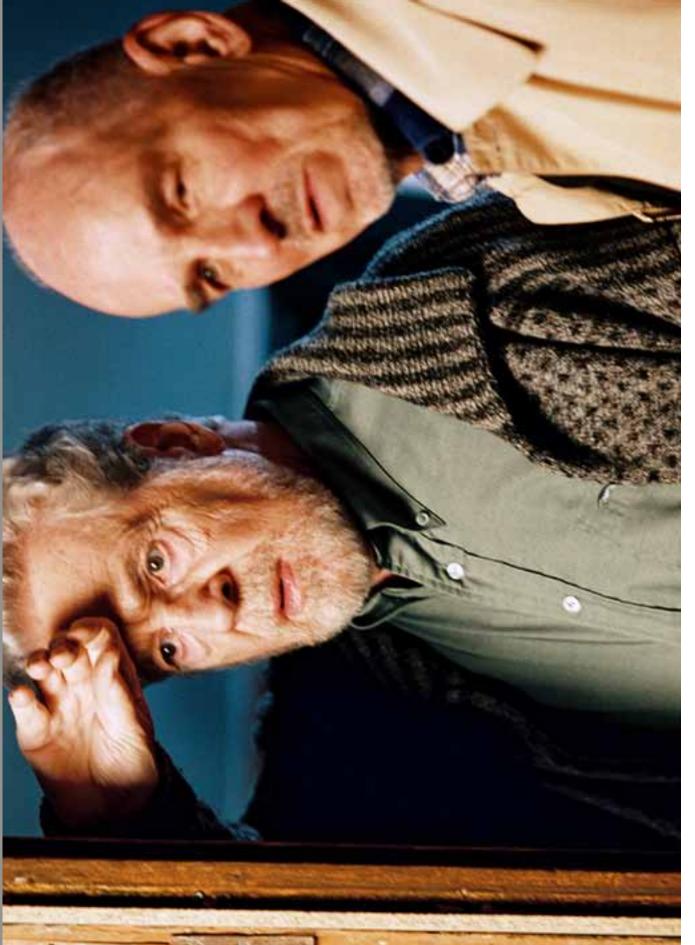


como eles funcionam. Dito isto, eu posso me comunicar tão bem quanto com outras pessoas. Se você chega em um novo set e trabalha com novos atores, todo mundo sempre se esforça para encontrar um meio de comunicação. Esse é o denominador comum entre todos os atores.

Entrevista publicada em março de 1977 na revista American Film



Wild Strawberries (Smultronstället) © 1957 AB Svensk Filmindustri Bibi Andersson e Victor Sjöström em Morangos silvestres



Ingmar Bergman, diretor e amigo íntimo

Lars-Olof Löthwall

Saraband

Erland Josephson e Bergman nas filmagens de

Traduzido do inglês por Fabiana Comparato



Ingmar Bergman e Erland Josephson são amigos íntimos e colegas de trabalho há aproximadamente quarenta anos. Josephson não é apenas um ator, é poeta, autor, diretor, e foi sucessor de Bergman como diretor do Royal Dramatic Theatre de Estocolmo. Hoje em dia ele passa seu tempo trabalhando tanto em casa, na Iugoslávia, quanto na Suécia, Itália e Alemanha. Ele é o ator sueco mais conhecido no mundo. Entre muitos do seus papéis no exterior, foi o protagonista do filme de Andrei Tarkovsky, Nostalgia (1983). Um novo filme de Tarkovsky está sendo planejado com produção sueca - e Josephson é uma óbvia escolha.

Há algum tempo atrás estrelou o filme de Bergman para TV, Depois do ensaio (1984), um retrato das próprias experiência de Bergman como diretor. "É um texto muito complicado e extremamente divertido de fazer - mas difícil. No entanto, o fácil não é tão divertido quanto o difícil. É um desafio e uma maravilhosa sensação quando se descobre que o difícil se torna fácil - é quase um jogo. Por isso, longas preparações são essenciais. É necessário que haja espaço para a fantasia. Caso contrário, o texto estará sempre te pressionando, como a agenda cheia de um diretor administrativo, até que por fim a agenda te controla. E então o texto pode acabar conduzindo o ator despreparado. Por isso, negligenciar o dever de casa é fatal. Você deve estar sempre bem preparado - e estamos quando vamos ao encontro de Ingmar.

"Como já trabalhamos juntos de tantas maneiras e por tantos anos, sei o que isso implica. Todos os sinais são recebidos de forma rápida e clara. Quando leio o que ele escreveu, sei o que quer dizer, e ele, por sua vez, sabe o que farei. Lembro-me quando estávamos fazendo Fanny e Alexander (1982), alguns atores nunca tinham trabalhado com ele antes. E eu achava difícil compreender por que eles não conseguiam entendêlo com mais rapidez, até perceber que eu e ele tínhamos um conhecimento um do outro de uma vida inteira. Foi exatamente isso o que aconteceu com Tarkovsky. Ele falava abertamente sobre como era difícil trabalhar com pessoas que não estavam acostumadas com ele.

"Quer dizer, Ingmar Bergman tem um estilo, Tarkosvky outro. Você pode aprender um estilo, mas demora. Ingmar tem um conhecimento duplo de mim, do palco e da tela, e consegue se utilizar disso e da minha experiência.

"Se você é um ator apenas de cinema, esperam que faça exatamente o que faz em outros filmes. Ingmar tem outra experiência da extensão da minha capacidade. Não devo tentar fazer o que fiz em filmes anteriores, devo fazer algo diferente.

"Poderia se dizer, é claro, que com Ingmar, eu, em geral, fiz papéis de acadêmicos levemente irônicos, céticos e frios, tendendo mais para o lado intelectual do que intuitivo - como dizemos na Suécia. Em países latinos a diferença entre o intelectual e o intuitivo não é consequente - o intelectual é tão espontâneo quanto o intuitivo e possui a mesma liberdade. Os intelectuais na Suécia têm somente a intenção de serem intelectuais. Ultrapassar esta barreira é geralmente uma questão de álcool...

"Em Fanny e Alexander, Ingmar usou um outro lado meu. Transformei o velho judeu numa espécie de mago. Acredito que foi algum tipo de transformação.



Bergman me viu de um ângulo diferente. Aprendi algo mais sobre mim mesmo por causa desse papel. E dessa forma estamos constantemente influenciando e modificando um ao outro.

"Trabalhamos juntos regularmente desde os anos 1940, quando eu era um menino ainda no colégio e ele um estudante que dirigia peças escolares. A primeira vez que nos encontramos foi quando estávamos fazendo *O mercador de Veneza* na minha escola. Estávamos fazendo testes, ele nos olhou e e viu como escalar nossos papéis. Consegui um papel melhor depois que Ingmar me ouviu. Embora não tenha sido o de Shylock... e depois continuamos juntos com peças estudantis no circuito de teatros da Suécia. Em 1963 ele se tornou diretor do Royal Dramatic Theatre e eu o sucedi em 1966. Depois disso, ele dirigiu várias peças naquele palco durante todo o período que estive lá.

"Escrevemos dois roteiros juntos sob o pseudônimo Buntel Ericsson. Ele era Ericsson e eu Buntel. Eric era o nome do seu pai. Não sei de onde tirei Buntel. Talvez tenha sido meu ecletismo... eu misturava muitas coisas diferentes. A comédia *Lustgården* [O jardim do prazer] (1961, dirigida por Alf Kjellin) tinha sido, acredito eu, ideia de Ingmar: temos que escrever uma comédia com toques sérios. A outra foi minha ideia: *Para não falar de todas essas mulheres* (1964), em parte baseada em histórias sobre mulheres contadas por Bergman cruzadas com as minhas.

"Naquela época Ingmar vivia em Djursholm, um subúrbio de Estocolmo, e eu também. Nós nos encontrávamos uma vez por semana, eu escrevia, depois discutíamos e então reescrevíamos e assim por diante. Depois disso acreditei que eu havia escrito o roteiro com os conselhos de Ingmar. Mas, há alguns anos atrás, ao reler *Para não falar de todas essas mulheres*, descobri ser uma combinação de Buntel e Ericsson sem linhas divisórias.

"É um bom roteiro. Algumas vezes ele disse que deveríamos fazer isso de novo – uma nova versão –, mas nunca aconteceu. Era uma boa ideia que acabou sendo um dos poucos fiascos cinematográficos de Ingmar.

"Na Suécia, cada homem que ser seu próprio gênio. O resultado é um desenvolvimento muito pobre da arte aplicada. Existe um tipo de arte aplicada no palco e outra em filme. Mas infelizmente não existem diretores hoje em dia dispostos a pegarem uma boa ideia para um roteiro; todos querem fazer filmes de 'autor'. Agora estamos cientes disso e estamos tentando resolver esse problema. Há muito que pode ser feito por muitas pessoas ao mesmo tempo, mas é preciso um produtor ativo. E isso não tínhamos há muito tempo.

"Produtores têm um tipo de peneira. Você chega, fala sobre o seu projeto, almoça num lugar onde eles podem te fazer pagar a conta e é isso. E aí você tem que ouvir todas as suas reclamações: como é difícil conseguir certas definições, como é difícil conseguir dinheiro e quanto lucro deve ser extraído do caixa. E depois que você emitiu todos os sons simpáticos, vai embora com o seu roteiro de novo – e passa para a próxima peneira.

"Não há ninguém que junte ativamente aquele escritor com aquele diretor e aqueles atores para fazer um trabalho criativo. Ingmar é, acredito eu, um dos poucos que poderia ser um grande produtor, mas como possui tantos talentos não tem tempo para utilizá-los todos.

"Ingmar tem muitas abordagens com os seus atores. Depende da pessoa com quem está falando, do seu próprio humor e do que está acontecendo no momento.

"A coisa importante sobre Bergman é que ele, assim como outros grande diretores, ama atores, sejam eles quem forem.

"Há diretores que te fazem sentir como se os atores fossem o obstáculo final – que deve ser ultrapassado e a quem se deve fazer concessões –, mas, na realidade, grandes diretores gostam de extrair novas formas de expressão, novos potenciais. Isso é tão importante quanto o drama para eles. E podem recorrer a diferentes métodos, dependendo do nível de impaciência. Tarkovsky, acostumado às maneiras russas, não possui nenhuma impaciência. Em *Nostalgia*, ele procurava por expressões que sentia que eram latentes, e ele as levantava, mas nunca as forçava.

"Bergman é um dos grandes instrutores de atores do mundo - se não o maior.

"Pessoas em todos os países ficam surpresas com a alta qualidade da atuação sueca. Que, de fato, tem sua origem em Ingmar (e é claro em Greta Garbo, Ingrid Bergman e outras grandes estrelas que exportamos). Acredito que a instrução de Ingmar consista em acostumar as pessoas com o seu jeito de falar e ser, no seu amor pelos atores e instinto em relação às suas limitações. Ele sabe, através de seu afeto e enorme interesse, que um ator pode sempre dar um pouco mais, ir além das barreiras que ele mesmo ergue para si mesmo. Ou, ele pode dizer: 'Pararei aqui, pois não irá além... dentro dessas fronteiras ele é maravilhoso, mas não devo empurrá-lo, não devo me destemperar'.

"Ele sempre tem uma explicação afetuosa do porquê não conseguiu te alcançar. Ele pode ficar positivamente surpreso, mas nunca negativamente. Os atores em seus filmes nunca parecem forçados. Parecem orgânicos. Isso também tem relação com algo incomum em seus filmes: o movimento parece natural. A câmera segue um curso natural e você pode atuar para ela.

"Tudo isso é feito em colaboração com Sven Nykvist, que tem uma maravilhosa capacidade para definir a iluminação e invejável habilidade para colocar a câmera no lugar certo.

"Já foi insinuado que Bergman trabalha sempre com as mesmas pessoas. E isso num momento em que lia-se muito sobre o enorme valor de se trabalhar em grupo. Comentários maliciosos eram feitos sobre o 'estável Bergman', um clã de maçons que corria de um lado para o outro num ambiente banhado a incenso... e então todo o conceito de grupo foi dissolvido. O cinema é um meio de prostituição... você conhece novas pessoas e novas constelações. E, portanto, o cinema oferece uma troca mais rica. É por isso que a lealdade de Bergman para com os seus colaboradores era chocante.

"Durante a elaboração do roteiro, não creio que ele pensava em nenhum ator específico. Se você é considerado para um certo papel, isso não quer dizer que outra pessoa seja inconcebível para o mesmo papel...

"Existem diversos fatores que tornam o trabalho com Ingmar mais fácil do que com qualquer outra pessoa. Ele consegue fazer cenas extremamente longas com muito diálogo. Elas te dão um prazer sensual. E também são boas de fazer. Mas demandam extraordinária concentração.

240 Ingmar Bergman Ingmar Bergman



"E você gosta de todas as demandas de Bergman. Pois ele tem uma equipe de colaboradores que é muito boa nessa organização - sensível, econômica e prática. Os pensamentos dele ficam concentrados quase que exclusivamente nos atores, por quem ele tem grande consideração. Com Bergman você sempre sabe o que irá fazer. Outros diretores querem explorar o seu estado de 'desconhecimento' do que está por vir. Acho isso humilhante e abusivo.

"Acredito em conhecimento, e isso não exclui de maneira alguma espontaneidade colossal, pois há sempre algo acontecendo. Mesmo quando tudo está decidido, o inesperado pode acontecer. Ingmar sabe disso e é por isso que os longos dias de filmagem não são um meio de manter sua criatividade - ou a nossa - em alta.

"O auge de um ator é atingido organicamente. Às vezes você atinge o ponto máximo febril e de repente tem que parar. E talvez tenha que esperar por seis horas. E então sua temperatura artística já caiu para 36 graus.

"Ingmar nem sempre fala muito sobre os papéis antes de filmar. Depende muito do que seja. Para Cenas de um casamento (1973) nós ensaiamos metodicamente. Em Face a face (1976), conversamos sobre o personagem. Em Fanny e Alexander, não tenho certeza do que aconteceu. Ele falava desse personagem há anos. E antes da primeira cena tentamos conversar um pouco.

"Você prepara o personagem no primeiro dia às 9 da manhã, e assim ele é, e deve ser mantido o dia inteiro. Não é possível voltar atrás. Por isso o primeiro dia é um purgatório.

"A partir do momento em que você fica diante da câmera para a primeira cena e diz a sua fala, você está de fato tomando uma série de decisões, muito mais do que irá tomar durante o resto do tempo. Consciente ou inconscientemente, essas decisões são tomadas, e se você não falou com o diretor antes, tudo pode dar errado. Ingmar é específico. Não é necessário delinear o personagem inteiro para ele, trazendo complicados elementos externos. Você só precisa extrair o que será visto no filme. E nisso ele é um modelo. Alguns diretores falam muito sobre o papel que você desenvolveu para si mesmo, como é possível conciliar todas essas ideias maravilhosas? No final você está transbordando e precisa encaixar quinze expressões diferentes em apenas quatro quadros para conseguir utilizar tudo.

"Tarkovsky, antes de todas as cenas, descrevia o que queria, sentávamos e brincávamos com entonações e tudo mais. Ele admirava a maneira como um ator conseguia imediatamente transpor essas ideias em algo tangível - através de entonações, expressões, feições. Então, quando filmávamos, tentávamos fazer tudo aquilo. E ele sempre pedia, tire isso, tire aquilo.

"Mas isso acontecia muito provavelmente porque eu não estava acostumado com ele. Sua ideia é que devíamos fazer um trabalho interno que nunca deveria ser mostrado. Devemos ter nossos segredos. E depois de três filmes com ele, eu fazia isso quase que instintivamente, embora todas as vezes tenha tido que lutar contra mim mesmo - grande diversão!

"Ingmar é fenomenalmente certeiro. Ele não te deixa penetrar nada que não poderá externar. O que ele diz sempre pode ser especificamente mostrado. Porque ele extrai seu material da pessoa com quem está trabalhando. É um dar e receber mútuo, e uma das grandes qualidades de um diretor é de fato a capacidade de extrair do ator. Aceitar algo além da sua própria ideia. O mal diretor recebe algo diferente como uma intromissão, o bom diretor como uma outra oportunidade.

"Aprendi muito com ele em termos práticos. Como não ficar nervoso quando estou com pressa. Quando você não fica preocupado e deixa as coisas acontecerem, o resultado geralmente é melhor do que o esperado. Se você de fato aceitar...

"Gosto de escrever. No momento estou trabalhando numa peça que, acredito eu, tenha um bom centro... tudo depende disso. Há algo sobre a linguagem que tem que acontecer, se você acertar uma certa frase, a partir dali tudo começa a fluir. Depois vêm as ideias, uma música peculiar que toca enquanto você preenche as notas. E então a imaginação toma conta. Você flutua nas suas próprias palavras como num rio e tudo ganha vida. Todas as suas experiências. Você viaja num rio de linguagem que carrega seu barco de fantasias.

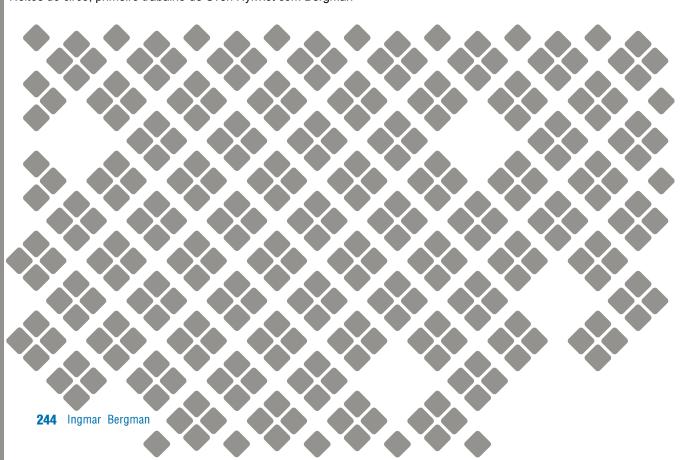
"Se você deixar escapar o ritmo gentil do balançar do seu barco, então se torna muito difícil escrever."

Texto publicado em 1984 na revista Swedish Film

Ingmar Bergman, diretor e amigo íntimo Lars-Olof Löthwall



Noites de circo, primeiro trabalho de Sven Nykvist com Bergman



Insustentável leveza: Sven Nykvist

Armond White

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Cineastas americanos que contratam Sven Nykvist esperam que ele solte alguma magia de Ingmar Bergman no set. O resultado, no entanto, é que a filmografia norte-americana de Nykvist é quase inteiramente uma lista de filmes-completamente-distantes-do-cinema-bergmaniano: The Dove (1974), Menina bonita (1978), Hurricane (1979), Rei dos ciganos (1978), Encontros e desencontros (1979), Willie & Phil (1980), O destino bate à sua porta (1981), Paixões sem destino (1982), Agnes de Deus (1985), Sonho fatal (1986), A insustentável leveza do ser (1988), A outra (1988) e o segmento "Édipo arrasado" de Contos de Nova York (1989).

Distinto e com olhar gentil, Nykvist não se ressente de ter o nome reduzido a uma marca. Ele fala calmamente em um inglês firme, com um sociável sotaque sueco, e fala de sua gratidão por ter sido aceito pela indústria cinematográfica norte-americana. "Eu tenho um pouco de dificuldade com roteiros norte-americanos", ele explica, "porque eles não mencionam humor ou atmosfera; ou como vai aparentar. Você apenas lê o diálogo. Com Bergman era como a cena deveria parecer, a atmosfera e o clima eram escritos no roteiro."

A cultura de Nykvist lhe serve bem; ele respeita ambos intelectualismo e individualidade elevados, fazendo dele o mais raro dos "técnicos". Ele é, afinal, o fotógrafo que elevou seu ofício para um plano filosófico.

Nascido na Suécia em 1924, Nykvist passou quase duas décadas trabalhando como assistente de um fotógrafo nos Estúdios de Cinema Sandrew, estudando na Escola Municipal de Estocolmo para fotógrafos e trabalhando na Cinecittà, em Roma. Ele filmou documentários na África, onde seus pais eram missionários luteranos, e foi diretor de fotografia em dezenas de longas-metragens. Então, em 1966, ele filmou o memorável *Persona* de Bergman.

Foi o primeiro filme de Bergman a mostrar uma consciência do modernismo, misturando cenas de processo artístico e do estresse psicológico feminino. Nykvist estilizou a paródia do cinema mudo, e do teatro e som de palco *vérité*, com o enredo emocionalmente saturado. Ele destilou os diferentes tipos de luz (e visão) como em um prisma, dando um olhar hiper-realista a *Persona*. Filmando *close-ups*, o cineagrafista capturou as expressões mais íntimas de Bibi Andersson e Liv Ullmann. Ao contrário dos glamourosos *close-ups* das estrelas da década de 1920, que as levavam à adoração, Nykvist deu a Bergman o efeito de olhar para os atores de dentro para fora: o pós-analítico "olhar do ponto de vista de Deus".

Ele refinou ainda mais este estilo cristalino de preto e branco em *Vergonha* (1968), seguido de dois experimentos em cor de Bergman, *A hora do amor* (1971) e *A paixão de Ana* (1969). Mas alcançou a maestria cromática absoluta com *Gritos e Sussurros*, em 1972, e o mundo inteiro arregalou os olhos. O filme teve o mais rico esquema de cores em vermelho, branco e preto, mantendo as imagens sofisticadamente distintas. Em seus *close-ups*, Nykvist cria um equilíbrio de tirar o fôlego entre os fundos vermelhos e os olhos azuis de Ullmann; os exteriores eram vibrantes, quase ardentes, paisagens de verão.



Esta intensidade visual marcou o fim do fenômeno art-house que inspirou dois, talvez três gerações de cineastas norte-americanos. Foi também o último grande momento em que um público internacional, representando uma vanguarda de gosto cinematográfico, respondeu em massa a uma expressão cultural específica (cerebral escandinava). E o triunfo foi do diretor de fotografia: ele acrescentou uma nova dimensão à forma como percebemos a iluminação natural.

A subsequente função de Nykvist como embaixador por toda a Europa (Siddhartha, de Conrad Rooks, 1973; O inquilino, de Roman Polanski, 1976; O sacrifício, de Andrei Tarkovsky, 1986; Um amor de Swann, de Volker Schlöndorff, 1984) continua com os avanços artísticos realizados sob a batuta de Bergman, embora até agora tenha sido como assistir a Albert Einstein em discursos de inauguração de supermercados. A relatividade das teorias de iluminação natural de Nykvist, no entanto, são inadequadas para diretores que não tenham o sentido visual de Bergman. É mais embaraçoso em falsos projetos bergamanianos como O sacrifício, uma atenuação do escuro-sobre-escuro de Vergonha, e de filmes "chupados" por Woody Allen, como o monótono, estático A outra ou "Édipo arrasado", que foi uma afronta visual. Posto lado a lado a seus colegas Nestor Almendros e Vittorio Storaro, dos outros dois segmentos de Contos de Nova York, o trabalho de Nykvist parecia lamentavelmente antiestético.

Infelizmente, Nykvist ainda tem que encontrar alguém a sua altura no cinema norte-americano. No entanto, o diretor de fotografia, cujo 16 mm de A flauta mágica (expandido para 35mm) tem a melhor resolução de cores que já vi nesse meio, ainda não pode ser descartado. Algum dia seu Bergman aparecerá.

Os diretores americanos ficam intimidados com a sua reputação?

Geralmente não tenho quaisquer dificuldades. Encontramos uma maneira de nos entender muito rapidamente. Assim que você fala sobre filmes, é muito fácil. Eu conheço o trabalho deles, eles conhecem o meu, por isso não começamos do zero. E depois, claro, começamos a discutir sobre as imagens que vamos fazer.

Os diretores norte-americanos querem repetir o seu trabalho com Bergman?

Eles querem conhecer um pouco sobre o trabalho com Bergman, mas é importante para mim mudar meu estilo a cada filme. O crucial é o roteiro e o meu relacionamento com o diretor. Então eu posso dizer sim ou não para um filme.

Woody Allen é conhecido por sua "bergamania". Ele o pressionava sobre o assunto?

Eu mesmo me perguntava sobre isto. Será que ele vai falar sobre o Bergman? Mas ele tinha um roteiro, e eu tinha que segui-lo. Acho que nunca mencionamos Bergman. Nós sempre tivemos um grande entendimento.

O que o senhor acha da maneira que *Interiores* imitava as composições em *Gritos* e sussurros?

Eu fiquei um pouco surpreso. [De acordo com uma fonte], eles estudaram o filme

de Bergman na mesa de edição. Mas, tudo bem. Não é tão fácil para um cineasta copiar o trabalho de outro, porque vai contra o seu desejo, porque ele quer incorporar seu próprio estilo no filme. E, uma vez, me encontrei com Bergman e Fellini, e Fellini disse "Oh, aquela tomada (e tal e tal), eu roubei de você, Ingmar". E Ingmar disse: "E aquela tomada eu roubei de você". Então, a gente dá e tira, e não tem nada de errado nisso. É assim que as ideias aparecem.

O senhor acha que tem um estilo reconhecível?

A coisa mais importante é mudar o estilo a cada filme. Eu me pergunto como posso ajudar o público a olhar para a coisa certa: pode ser o ator, ou o diálogo, ou o clima, ou o que seja. Eu não sou um bom técnico, apesar desta ser minha especialidade.

Não é a essência de um bom técnico reconhecer o que é necessário?

Se tenho uma boa lente e a câmera está estável, isto é o suficiente. Eu não fico louco com os brinquedos novos que surgem a cada ano. Eu gosto de simplicidade. Levei 30 anos para chegar à simplicidade. Então eu não uso filtros de difusão ou filtros de cor na lente. Eu uso filtros de cor nas luzes, porque se você usá-lo na câmera e não der certo, os laboratórios não poderão fazer nada. Mas se você está limpo - sem filtros de todo -, você pode obter o mesmo resultado no laboratório.

Em Luz de inverno (1963) tentamos descobrir coisas sobre iluminação de cinema: como fazer a iluminação para que parecesse real? Os diretores franceses da Nouvelle Vague estavam então filmando na locação. Então, nós começamos a filmar em locação na Suécia, e descobri que conseguia uma atmosfera bem mais realista.

Isto também se aplica à composição. Nós éramos tão restritos que éramos simples, porque não tínhamos escolha. Isto me ajudou mais tarde, quando fui para o estúdio. Eu pedi uma cobertura no set para que pudesse usar luzes. Bergman e eu nos prometemos que não haveria sombras de todo. Então, começamos a usar iluminação indireta - luzes refletidas. Exceto por 30 segundos, quando a luz do sol atravessa a igreja; a luz que usamos é importante e tem significado.

O senhor prefere cores ou preto e branco?

Eu sempre disse que preferia preto e branco, mas eu acho que é quase impossível agora. Os laboratórios frequentemente não conseguem revelar no tempo certo ou não estão familiarizados com isto. Tive um problema terrível com Da vidas das marionetes. Em O sacrifício, ou [melhor], na sequência noturna em que retiramos o vermelho e o azul no laboratório. Então não era preto e branco, era colorido; mas diferente - monocolorido.

Isto não desvaloriza o seu ofício?

Não. Mesmo que o público não tenha visto o que fizemos - e não deveriam -, isto deu uma sensação dramática à sequência. Você acha que está escuro o suficiente?

Sim. Com certeza.

246 Ingmar Bergman Ingmar Bergman





Isto poderia ser apenas a impressão da cópia. Você sabe, estamos nas mãos dos laboratórios.

O senhor disse que não pode colocar luzes diretamente no rosto. Seus close-ups com Bergman são muito especiais. Por que isso?

O rosto é um mundo em si. Eu penso que isto é quase a minha especialidade. Se você se interessa por seres humanos, você tem que se interessar por rostos. Eu sempre tentei captar a luz dos olhos dos atores, porque eu sinto que os olhos são o espelho da alma. Alguns diretores ficam aborrecidos quando veem reflexos nos olhos. Mas sempre haverá reflexos nos olhos; algumas pessoas simplesmente não pensam sobre isto. Eu sinto que se tiver este reflexo, você pode ver o ser humano pensando. Que tem uma presença ali.

Entrevista publicada em setembro de 1989 na revista Film Comment







Atriz por trás das câmeras: uma entrevista com Liv Ullmann

Richard Porton

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Em Mutações, livro de memórias notavelmente francas de Liv Ullmann, a conhecida atriz lembra a filmagem de Persona, seu filme de estreia com Ingmar Bergman, como "a primeira vez que encontrei um diretor de cinema que me deixou revelar sentimentos e pensamentos que mais ninguém havia percebido... um gênio que criou uma atmosfera em que tudo poderia acontecer - até mesmo o que eu não sabia sobre mim mesma". Em um tempo em que estrelas de cinema quase se tornaram mercadoria intercambiável, a famosa colaboração de Ullmann com Bergman serve como um necessário lembrete de que atores não precisarem ser obcecados com gordos salários e caprichos dos seus agentes.

Embora Bergman tenha trabalhado com um grande número de atores brilhantes ao longo de sua carreira - Max von Sydow, Bibi Andersson e Erland Josephson estão apenas entre os mais famosos -, a distinta mistura de vulnerabilidade e autoconfiança de Ullmann era ideal para os fins de Bergman, e sua presença convincente em filmes como Persona, Cenas de um casamento, A paixão de Ana e Sonata de outono foi um catalisador para alguns de seus trabalhos mais poderosos e inovadores. Esses filmes exploraram temas que ressurgem nos roteiros de Bergman que Ullmann eventualmente dirige - o abismo entre o brilhantismo estético e da inadequação pessoal e do rancor, e dos danos muitas vezes irreparáveis causados por conflitos conjugais.

Os dois primeiros filmes de Ullmann como diretora - Sofie e Kristin - Amor e perdição -, eram pródigas e acinzentadas histórias de época, que estavam longe das preocupações dos dramas de alcova de Bergman. Sua decisão posterior de dirigir dois roteiros de Bergman, Confissões privadas e seu trabalho mais recente, Infiel, tacitamente reconhece os encargos e as vantagens de ser uma artista cujo legado será sempre discutido em conjunto com a carreira de seu mentor e ex-amante.

Tanto Confissões privadas quanto Infiel examinam as complicações conjugais que, muitas vezes, inspiraram os filmes de Bergman (assim como as peças de seu amado August Strindberg). Confissões privadas, no entanto (um filme que apresenta as performances sempre brilhantes de Pernilla August e Max von Sydow), inspirado no casamento infeliz dos pais de Bergman, é fortemente enraizado no passado conservador do início do século XX. Apesar da raiva exibida no casamento tempestuoso dos protagonistas, uma tentativa no sentido de elevação moral é alcançada na conclusão do filme.

Infiel, por outro lado, não evoca um passado distante; este retrato de amor que deu errado, ainda que compassivo, também é implacável e não oferece qualquer consolo fácil. Em outras mãos, esta crônica do impacto devastador de um caso aparentemente inofensivo em um casamento pareceria moralista e antiquada. No entanto, Bergman, o agnóstico que não se arrepende, não está interessado nos costumes tradicionais ou nos valores cristãos da família. Em vez disso, seu filme, vagamente autobiográfico, é tanto uma angustiante autoacusação quanto um inquérito imparcial sobre como pequenas decepções podem espiralar para uma catástrofe pessoal.

A história básica de Infiel retrata um diretor de cinema (chamado explicitamente



Bergman e interpretado pelo velho amigo do diretor, Erland Josephson) que está tentando formular um roteiro baseado em memórias dolorosas de um caso de amor juvenil. Marianne, a jovem atriz que ele contrata para ajudá-lo (brilhantemente interpretada por Lena Endre, cuja intensidade não diluída é comparável com a jovem Liv Ullmann), acaba encarnando a personagem que se assemelha a sua ex-amante, à medida que seu roteiro amadurece num filme completo. Evitando apontar, Ullmann e Bergman incisivamente demonstram como todos os protagonistas são – ao menos em alguma medida – vítimas de autoengano. Nós nunca somos incentivados a condenar totalmente ou abraçar de peito aberto nenhum dos personagens. Markus (Thomas Hanzon), o marido infinitamente paciente de Marianne e músico brilhante, torna-se, no final do filme, subserviente à sua própria raiva reprimida. O amante de Marianne, David (Krister Henriksson), embora muitas vezes abrasivo e infantil, também é abençoado com um encanto irrequieto. E a própria Marianne, uma figura muito simpática, parece irremediavelmente frustrada pela sua própria indecisão.

Cineaste entrevistou Ullmann em setembro de 2000, pouco antes da estreia americana de *Infiel* no Festival de Cinema de Nova York. Sem negar sua dívida artística com Bergman, ela convincentemente apontou tanto seus pontos fortes quanto fracos, além de compartilhar seus pensamentos sobre técnica de atuação e direção de atores.

Ao contrário de *Infiel, Cenas de um casamento* parece acabar com ao menos uma reconciliação parcial entre os desafeiçoados protagonistas. Dado o final pessimista do filme atual, podemos concluir que Bergman está se tornando cada vez mais pessimista?

Não tenho certeza de que ele esteja se tornando mais pessimista, mas acho que, de alguma forma, ele se viu cara a cara consigo mesmo neste último roteiro. Isso é difícil – um sacerdote não o está ouvindo, ninguém, de fato, o está escutando. A parte otimista disto é que agora ele será capaz de deixar tudo isso para trás. Ao contrário de *Confissões privadas*, Bergman se encontra (no papel desempenhado por Erland Josephson) completamente sozinho – exceto por uma mulher que vem e o ajuda, emprestando a ele uma voz feminina e aliviando um pouco o seu isolamento.

Isso explica por que Bergman não queria dirigir o filme ele mesmo?

Pode ser, porque é extremamente pessoal. Ele não sabia quais escolhas eu iria fazer como diretora, mas não interferiu. No entanto, ele me conhece tão bem que provavelmente esperava que eu fizesse certas escolhas – e talvez ele quisesse que eu as fizesse. Eu lhe disse que talvez ele devesse dirigi-lo, justamente porque o roteiro era tão pessoal. Mas ele descartou essa ideia, e me disse que estava empolgado com as escolhas que eu poderia fazer como diretora. Este será sempre considerado um filme de Bergman – se é bom, ainda é um filme de Bergman. É um privilégio, mas ainda é uma dificuldade.

Embora a senhora tenha feito muitas escolhas distintas como diretora, não alterou qualquer diálogo de Bergman, não é?

Não, não mudei uma palavra ou uma vírgula, porque eu sabia, por ter atuado com ele, que ele é muito preocupado com suas falas. Mas, já que era um roteiro de cinco

horas, eu tive que fazer um monte de cortes. O filme é composto principalmente de monólogos de Lena Endre, mas parece que as pessoas não percebem isso. Uma vez que ela é tão vivaz, quase se tem a impressão de se ouvir um diálogo entre duas pessoas.

Era óbvio que alguma coisa teria que ser descartada, porque ele escreveu três rascunhos. O primeiro era magnífico e, como eu tinha conhecimento dele, pude também incorporar algumas de suas partes no segundo roteiro. Então ele fez modificações e produziu o que se tornou o roteiro final. Acho que ele está publicando o primeiro roteiro, e tudo bem.

E o personagem de Josephson – que se chama Bergman – essencialmente funciona como um editor de roteiro. Ele quer transformar confissões autobiográficas brutas em arte. E isso, claro, é o que Bergman, o diretor, sempre fazia.

Sim. Em certo sentido, o filme se assemelha ao que Bergman fez com seu roteiro. Ele imaginou uma mulher e, uma vez que se inspira na realidade, tinha tido eu em mente. Bergman diz: "Venha aqui e sente-se na minha janela, estas são as minhas falas – o que você quer fazer com elas?". E eu continuei esse processo, fornecendo minhas próprias imagens e minha própria experiência. É aí que Lena entra; durante a pré-produção, ela contribuiu com suas próprias experiências para o roteiro.

Foi então importante para a senhora desenvolver uma estreita colaboração com Lena Endre?

Sim, foi uma colaboração de fato. Muito poucas atrizes são capazes de fazer o que ela fez. Ela é excelente, porque você realmente não sente que ela é uma atriz – você acha que é aquela mulher. Durante as filmagens, se ela se parecesse por demais com uma atriz, eu a mandava refazer a cena. Era como se ela estivesse dizendo, como alguns atores do Método, "Vejam como sou esperta". Quando eu apontava isso para ela, ela imediatamente reconhecia o problema e confiava em si mesma em vez de atuar tecnicamente.

Isso é interessante, à luz de seu próprio trabalho, porque a senhora escreveu sobre seu interesse precoce por Stanislavski. Claro que as técnicas de Stanislavski não são necessariamente idênticas ao que foi denominado de "O método" nos Estados Unidos.

A técnica de Stanislavski é bacana e realmente não é a mesma que a do "Método". "O método" é mais artificial – pelo menos para mim. Eu sei que funciona para algumas pessoas. Eu fiz uma peça na Broadway e uma pessoa tocava a campainha e nunca entrava na sala onde eu estava sentada no palco. Mais tarde eu descobri que tanto a pessoa que tocava a campainha quanto a atriz que interpretava a empregada eram atores do "Método". Elas não se viam há muito tempo e ficaram conversando entre si enquanto eu estava sentada sozinha no palco durante o que me pareceu uma hora. Não dava para acreditar naquilo. Quando Lena atua, acho que ela segue a abordagem de Stanislavski. Ela sabe suas falas, mas se usa apenas como o pano da trama – ela se torna o pano.

252 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 253

E qual é o seu papel neste processo?

O meu papel é fazer o bloqueio, criar uma atmosfera adequada e pensar em coisas que irão inspirá-la. Eu tento ser uma boa ouvinte, e se há algo que ela queira fazer, só posso dizer umas palavras - porque eu mesma também fui uma atriz. Algumas palavras são boas, mas discussões longas nunca são. Eu nunca os domino com minhas próprias emoções. Eu pensei a estrutura emocional de todo o filme, mas a pessoa em frente à câmera, em um determinado momento, é quem está criando alguma coisa. Se eles são bons o suficiente, eles vão sempre acrescentar algo ao que você lhes deu.

Isto é uma reminiscência de uma famosa, se não apócrifa história, de que Bergman pediu-lhe para se concentrar em seus lábios durante uma de suas cenas mais famosas com Bibi Andersson em Persona.

Pelo que me lembro, pelo sim pelo não, ele não disse isso. Se você disser a alguém para se concentrar em seus lábios, você fica muito autoconsciente. Falamos de experiências. Os homens às vezes são melhores dirigindo mulheres, porque eles têm uma certa abertura e podem se desnudar de maneiras que mulheres não podem.

Bergman, claro, sempre suscitou performances muito fortes das mulheres, e muitos dos seus protagonistas mais memoráveis, tais como as personagens em Persona, são mulheres.

Sim, mas se no momento de *Persona* ele não me conhecesse e não tivesse percebido que eu o entendi e ao papel, acho que meu personagem teria sido escrito para Max von Sydow. Ele usa atores que ele acha que o compreendem.

Há também um contraste nítido entre esse tom de Infiel e Confissões privadas.

Infiel é muito mais desesperado – isto está na escrita. Eu tentei adicionar graça e perdão. Mas há tantas coisas que você pode fazer através do controle das imagens. Em Confissões privadas, o sacerdote é o ouvinte; que é tirado de Infiel e substituído pela figura de Bergman. Bergman é o ouvinte, ele é culpado e não vai perdoar a si mesmo, e não acredita em Deus. Embora ele não acredite em Deus, ele acredita que a "santidade" nos liberta.

O que quer dizer com "santidade"?

Se você olhar para o marido, que é um compositor, você vê uma figura que também se assemelha a Bergman. Para ele, a grande arte, naqueles raros momentos em que você alcança alguma coisa especial, o aproxima da santidade. Claro, eu estou oferecendo a minha interpretação. Eu estou supondo que isto é o que ele diria. Essa não é minha visão da vida. Mas nós compartilhamos muitas coisas em comum; embora já tenhamos vivido juntos, nossa amizade durou muito mais tempo. Mas eu tenho feito muito mais do que apenas trabalhar com ele; trabalhei com muitas outras pessoas.

Há uma referência a Strindberg em Infiel e você já interpretou Nora em Casa de

bonecas [de Ibsen]. Qual é a importância para você da tradição teatral escandinava?

Eu coloquei uma pequena foto de Strindberg no escritório de Bergman. Bergman é muito mais chegado a Strindberg do que eu; de alguma forma eles são dois galhos do mesmo ramo. Tenho certeza de que há diferenças também, mas ele é mais chegado a Strindberg do que a Ibsen. Ele dirigiu peças de Ibsen, mas agora com mais frequência volta para Strindberg. Para mim, Strindberg é muito negativo. Ele pode ser maravilhoso, mas prefiro trabalhar em uma peça de Ibsen, porque acho que o trabalho dele é muito moderno. Algumas falas podem ser antiquadas, mas ele é um escritor que, como Shakespeare, continua a viver, coisa que eu não acho que Strindberg faça.

Claro que, em Infiel, ao contrário de Strindberg ou Ibsen, é difícil distinguir a vítima do agressor.

Ingmar acredita que a mulher é a vítima, mas eu não concordo com ele. Nem Lena. Eu acho que a criança é uma vítima. Se você fizer escolhas erradas, você vai sofrer; talvez depois que você visse o filme, não fizesse essas escolhas. A criança não pode assistir a um filme ou fazer escolhas, razão pela qual ela é uma vítima e por que tenho empatia por ela.

A questão de fazer escolhas é também importante para Nora em Casa de bonecas.

Exatamente, e é por isso que ela deixa de ser uma vítima. Ela sai pela porta, é cara a cara consigo mesma, e faz uma escolha muito positiva, pelo menos para mim.

Em Infiel, as escolhas dos personagens não parecem particularmente deliberadas. Marianne parece ver seu relacionamento com David como frívolo. Não é uma grande paixão, mas um mero caso.

Sim, ela quer ter um pouco de doçura em sua vida. Algumas de nossas piores escolhas são feitas dessa maneira. Acreditamos que podemos ter uma diversãozinha e depois retornar ao que éramos antes. Nós não pensamos que haveria essas consequências. É tão estúpido.

Embora não tenha mexido nos diálogos, a senhora optou por enfatizar o papel da pequena filha de maneiras que não eram aparentes no roteiro original.

Em Cenas de um casamento, que Bergman escreveu e dirigiu, o casal tem dois filhos, mas você nunca os vê. Eles não têm qualquer importância no filme, mas eu queria fazer algo diferente, pois eu sei o quão difícil é para crianças quando pessoas se divorciam. Muitas vezes é bom, já que crianças não deveriam viver com pessoas que se odeiam. Mas pessoas que estão pensando em divórcio devem considerar como fazem das crianças parte de sua angústia.

Eu queria mostrar que a criança é, em muitos aspectos, invisível para essas pessoas. Elas estão sofrendo e ela diz que desejaria não ter feito isso com sua filha, mas, apesar dos pesares, faz assim mesmo. Quando falo com mulheres sobre a cena em que ela está de coração partido depois de contar para a criança, elas me dizem que não sentem tristeza por ela. Ao passo que eu não, fico triste por ela. Por outro

254 Ingmar Bergman Ingmar Bergman



Atriz por trás das câmeras: uma entrevista com Liv Ullmanr Richard Porton



lado, quando homens jovens veem esta cena, tudo o que conseguem pensar é no destino da criança. Eles pensam: "Oh, meu Deus, nunca permitirei que meu filho passe por isso". Essa é uma grande mudança, porque homens muito mais velhos – mesmo que amem seus filhos – não têm a mesma atitude "mão na massa" que os mais jovens têm hoje. Este filme foi escrito por alguém que nunca teve uma atitude "mão na massa". Isso não significa que ele é incapaz de amar a criança. Ele só tem uma perspectiva diferente, por isso não fazia parte do roteiro.

Que significado devemos atribuir ao fato de que o nome do personagem de Lena Endre, Marianne Vogler, parecer sintetizar duas mulheres que você interpretou nos filmes anteriores de Bergman – Elisabeth Vogler em *Persona* e Marianne em *Cenas de um casamento*?

Isso faz uma conexão. Em *Cenas de um casamento*, o marido diz: "Eu estou deixando você, eu estou indo para Paris com uma mulher". E essa história é contada em *Infiel*, quando David vai para Paris com Marianne. A Marianne que eu interpretei em *Cenas de um casamento* é a esposa que David deixou para ir para Paris com esta outra mulher. Ambas se chamam Marianne, de modo que você pode fazer todos os tipos de ligações fantásticas. Cada espectador tem a liberdade para fazer isso.

Todos também têm liberdade de fazer conexões com a Elisabeth Vogler de *Persona*. Quando eu interpretei Elisabeth Vogler, eu não sabia muito, mas apenas sabia que estava interpretando Ingmar. É por isso que eu disse que Max von Sydow poderia ter interpretado este papel. Pensei naquele momento: "Eu vou apenas assistir a Ingmar e vou tentar agir como ele". No filme atual, o personagem chamado Bergman é como o personagem que ele transformou em mulher e eu interpretei como Elisabeth Vogler em *Persona*. Você pode se divertir muito com isso.

Talvez também tenha a ver com fato de que, uma vez que Bergman bate na mesma tecla sobre muitos dos mesmos temas em todos os seus filmes, todos estes temas parecem parte de uma narrativa em curso.

Isso é verdade, mas este é o último, porque ele nunca esteve tão *face a face* consigo mesmo como neste agora – embora ele tenha chamado um de seus filmes de *Face a face*. Ele não estava face a face consigo nesse filme – eu não sei quem estava face a face com quem no filme.

Há um momento marcante quando, depois de ser descoberto na cama por Markus, David e Marianne riem. Isto tinha no roteiro de Bergman?

Nós queríamos fazê-lo dessa maneira, porque, em um de seus monólogos, ela diz a Bergman que isso era como algo saído de uma farsa de Feydeau. Levamos um tempo enorme para fazer, era quase como uma *sitcom*. O estranho foi que, quando o ator que interpreta Markus entrou pela primeira vez, ele não tinha percebido que eles estavam rindo. Foi duro para ele fazer dessa forma. Quando fiz de novo, e a câmera estava nele, ele finalmente percebeu que eles estavam rindo. Ele parou e exclamou: "Por que vocês estão rindo?" Ele ficou tão irritado durante o seu *close-up*, que eles continuaram a rir. Não foi só o seu personagem que ficou irritado, ele também ficou com raiva de mim e dos outros atores. Isto lhe deu este olhar transtornado; parte disso, é claro, tem algo a ver com o fato de que ele é um grande

ator. Eles riem de nervoso, assim como às vezes na igreja você quer chorar, mas começa a rir histericamente. Eu também tinha isso no palco – quando começava a rir e não conseguia parar. É algo que atores têm pavor. É um medo pior do que esquecer suas falas.

Como em muitos filmes de Bergman, muito da força de *Infiel* vem dos seus longos *close-ups*.

O diretor de fotografia sabe o quão perto eu quero que as coisas estejam. Eu sempre vou filmar primeiro plano e contraplano e uma tomada aberta, e então vou para o *close-up*. Nós não costumamos a ensaiar isso, mas muitas vezes o fotógrafo sabe quando eu quero um *close-up*. A menos que algo esteja errado tecnicamente, eu tento não pedir mais do que uma tomada. Às vezes, o ator pede outra tomada, mas isso raramente acontece.

Alguns diretores cansam seus atores ao exigirem tomada após tomada.

Eu não entendo isso. Com esses atores, não é necessário. Pela minha experiência, costumo achar que os atores são melhores na primeira tomada. Na segunda, eles se repetem. Eu fiz uma segunda tomada, no entanto, na cena em que Lena está sentada na janela chorando por sua criança. Foi incrível a primeira vez que ela fez. Mas pareceu muito inteligente. Após a segunda tomada, ficou um surpreendente silêncio no estúdio. Ninguém aplaudiu, mas quando ela saiu todos os técnicos foram lhe dar os parabéns. A primeira tomada foi uma grande performance, mas a segunda nos disse que o personagem estava realmente pensando e sentindo. Claro, você tem que trabalhar com o fotógrafo e garantir que ela tenha a melhor iluminação, e que ninguém diga "corta" antes que eu o diga.

Você trabalhou com Sven Nykvist em *Confissões privadas*. Existem diferenças entre a abordagem dele e as escolhas de Jörgen Persson, o homem que filmou *Infiel*?

Nykvist e eu falamos a mesma língua – nós nos conhecemos muito bem. O homem que filmou *Infiel* é um grande diretor de fotografia, mas é mais técnico, e eu estava com medo de que às vezes falasse demais. Isso é bom para ele, mas se ele diz "Mexam-se um pouco para pegarmos mais a árvore", os atores não ligam. Mas ele era realmente fantástico.

A senhora também trabalhou com Erland Josephson várias vezes antes, tendo o dirigido em *Sofie*, bem como atuado com ele em *Cenas de um casamento*.

Sim, e somos muito próximos. E se alguém conhece Ingmar melhor do que eu, é Erland. Eles se conhecem desde que eram jovens. Acho que o que ele dá a essa pessoa chamada Bergman – Ingmar disse que não podia pensar em outro nome – é muito comovente. Ele nos mostra um homem idoso que está ansioso para ser beijado mais uma vez, a ser abraçado mais uma vez. E, além disso, tendo o medo do isolamento e morte.

Por um lado, ele tem uma afinidade com David, mas também tem a sabedoria

256 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 257

agora para realizar sua loucura.

Exatamente.

Marianne diz a David que "Nós temos uma afinidade em nossa miséria", e essa parece ser uma fala-chave.

Sim, um monte de gente tem isso. Quando eles fizeram todas estas coisas juntos, ficaram presos com sua angústia. De certa forma, é uma coisa triste estar ligado a alguém meramente por causa de um tormento compartilhado, mas isso acontece muito. Isto aconteceu comigo. Não há nada no filme que eu não reconheça da minha vida. E um monte de pessoas idosas e de meia-idade percebem aspectos de suas próprias vidas aqui. Talvez, depois de vê-lo, sejam mais cuidadosas.

Então este filme expressa a sua visão biliosa da sociedade contemporânea, assim como apenas do casamento?

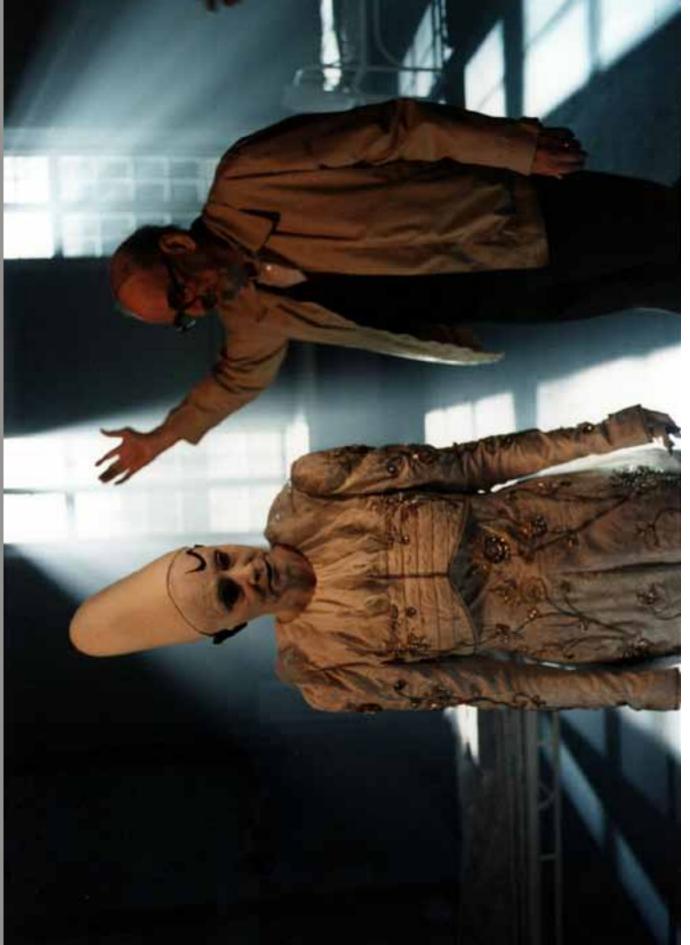
Se não temos mais nenhum valor, se nada do que fazemos significa alguma coisa, então vamos acabar nos sentindo infelizes. No final, então, o amor não é importante, outras pessoas não são importantes, e até você mesmo não é importante. Quando os valores declinam, levam toda a diversão da vida.

A senhora já considerou voltar a atuar em filmes ou no palco?

Não, isso não faz parte dos meus planos. Na verdade, hoje alguém me ligou sobre uma peça na Broadway. Mesmo que você diga que não vai nunca mais atuar, algo aparecerá que te fará dizer: "Oh meu Deus, isso é incrível". Eu provavelmente não aceitarei, mas ter recebido esse convite foi tentador. Eu me sinto mais realizada como diretora. O único problema é que leva dois anos para fazer um filme - um ano de pré-produção e para escrever o roteiro, então rodamos o filme, e então você viaja com ele. Se você tem 30 ou 40, isso é ótimo. Mas agora, sabendo que são dois anos e meio de sua vida, você tem que escolher com cuidado, porque você não quer desperdiçar tempo nenhum.

Entrevista publicada em 2001 na revista Cineaste





"O fato é que sou muito tímido"

Ian Lindström

Traduzido do inglês por Rachel Ades



Ingmar Bergman está contando o seu sonho. "Eu estava em uma piscina pública, uma bem grande... estava na parte rasa no final. No outro extremo, Pernilla August e Lena Endre entraram vestindo maiôs provocantes. Eu podia sentir que eu estava começando a ficar estimulado, você sabe. Quando se sentaram na borda com os pés balançando na água, eu mergulhei. Desde que eu tinha visto as Olimpíadas de Sydney, eu agora nadava estilo borboleta, muito rápido. Apareci sob os pés delas e beijei as solas dos seus pés."

August e Endre são as estrelas do projeto atual de Bergman, não um filme, mas uma peça, Maria Stuart, de Schiller, que fica até maio no Royal Dramatic Theatre de Estocolmo. Aos 82, ele ainda é casado com o drama, e de qualquer maneira "Quando você tem duas rainhas, você se agarra à oportunidade".

Milhões de pessoas ao redor do mundo adotaram uma imagem da Suécia a partir dos filmes de Bergman. Cada lista crítica inclui pelo menos um Bergman. Ser um ator de Bergman impunha respeito. No mundo do cinema, suas estrelas femininas parecia reluzir mais brilhantemente.

"Bem", ele diz: "Eu já deixei o abate e o comércio de prostituição". Eu tenho que perguntar, embora eu saiba a resposta: "Sim, o comércio de filme". Mais tarde, ele acrescenta que um projeto de filme seria fisicamente muito extenuante para ele de qualquer forma.

Mas ele está em casa no Dramaten [Royal Dramatic Theater], o edifício quase centenário, cujas paredes, diz ele, falam com ele. "Eu compartilhei o meu sangue com este maldito edifício", diz Bergman. "Eu amo atores, você sabe."

O escritório de Bergman no Dramaten é no segundo andar, alcançado por um elevador à direita, no nível da entrada. Ele veio ao nosso encontro no corredor escuro. Caso contrário, o fotógrafo e eu iríamos ficar perdidos, ele diz com prazer considerável.

"Bem", diz ele enquanto abre a porta do seu pequeno escritório, "este é o lugar onde eu vivo."

Ele também mora no bairro Karlaplan de Estocolmo. Mas ele realmente vive na ilha de Fårö, na costa sudoeste da Suécia. Ele não gosta de Estocolmo. "Há dois lugares onde me sinto em casa", diz ele, "Fårö e Roma."

Em Fårö ele faz diariamente a caminhada que sua filha Linn (a mãe dela é Liv Ullmann) chamou de "rodadas de pensamento do papai".

"Como eu levo a minha caminhada, depende dos ventos", diz ele. "Eu já demarquei quatro rotas diferentes. Em maio-junho, não posso andar na costa; as aves estão se reproduzindo e é puro Hitchcock se você chegar perto delas."

Uma diarista vem três horas por dia e faz o jantar de acordo com um rodízio rígido. Bergman faz o café da manhã e o almoço para si mesmo.

palhaço



"Às três horas da tarde eu assisto a filmes", diz ele. Ele tem o seu próprio cinema abastecido com 4.500 fitas de vídeo. Cada ano ele escolhe entre 150 e 200 rolos filmes reais de rolo - no Instituto de Cinema, que são levados por caminhão até Fårö.

"Estou mais interessado no desenvolvimento do cinema sueco", diz ele, "particularmente os filmes mudos." Ele alega que o cinema estava a caminho de se tornar uma forma de arte notável por si só quando o som chegou - e tudo teve que começar do zero.

Questionado sobre seus próprios filmes, ele diz: "Olha, não parece que tenha alguma coisa a ver comigo. Parece que um primo muito distante fez tudo isso".

Eu pergunto por que ele não aproveitou sua fama em todos os festivais de cinema que querem tê-lo como convidado de honra. Em 1997, por exemplo, quando ele estava para receber a Palma das Palmas, em Cannes, ele enviou Linn em seu lugar.

"Você talvez não possa acreditar em mim", ele responde. "Mas o fato é que eu sou muito tímido."

"Eu não tenho mais qualquer vida social privada", continua Bergman. "Na verdade, tenho apenas um 'melhor amigo' vivo." Ele está se referindo ao ator Erland Josephson, que estrelou com Ullmann em Cenas de um casamento. Na verdade, Bergman nunca o vê em particular. "Nós nos falamos por telefone todos os sábados às 11h."

Ele fala com amor de sua esposa Ingrid, que morreu há seis anos. Ela o mantinha vivo e criativo durante o que ele chama de seu "exílio imposto", e construiu sua vida em Fårö.

Bergman tem sete edificações em Fårö - quarto para as crianças, e seus filhos, e seus filhos. Ele diz que foi "um pai ruim", mas ele se dá bem com todos eles agora.

Ele vê sua vida como um ser privilegiado e feliz, especialmente os anos passados com Ingrid.

Os últimos seis anos foram diferentes, marcados por autoimposto isolamento, mas seu desejo de criar e sua alegria no teatro ainda são fortes. Seu próximo projeto é dirigir um drama de Ibsen para o rádio, e ele está ocupado escrevendo um manuscrito para uma peça para o rádio ou TV. Ele discute os novos planos para o Dramaten para o próximo outono, quando ele terá 83.

É Bergman que traz a morte à baila. Ele diz que em sonhos, tudo acontece sem esforço, sem resistência. Pode-se tocar piano extremamente bem e nadar borboleta, aceitar e ser aceito em reuniões, e com pessoas que nunca se viu, e pessoas que nem mesmo ainda estão vivas. "Se a morte é algo assim...", diz ele.

Quando Bergman concordou com esta entrevista, uma condição era que eu não tinha permissão para ter um resfriado. Ele tinha acabado de terminar um tratamento com penicilina que baixou seu sistema imunológico, e ele não gostaria de pegar um resfriado, diz ele, quando está prestes a ir para Fårö.

Ele esqueceu de mencionar o fotógrafo. Agora, ele explica que não gosta de posar para fotos. Fotografia apenas durante a entrevista real. Já há tantas fotos.

Mas depois ele concorda com uma foto sobre o foyer de mármore do teatro, onde

foi contruída uma barra de madeira decorada. Ele não gosta dos mastros que foram erguidos na frente do Dramaten, escondendo a fantástica frente art nouveau.

Ele me diz para não falar à sua direita, pois sua orelha está danificada. Ele prestou serviço militar em uma companhia de metralhadora em 1938. Quando havia prática de tiro com as velhas armas de água refrigerada de 1914, ele colocava um pouco de algodão em seus ouvidos. Mas o sargento gritou: "Oficial cadete 154638 Bergman, que tipo de comportamento efeminado é esse? Tire essa merda".

Quando veio o estrondo, a audição de Bergman foi danificada. Ele sofreu com um zumbido agudo constante durante 62 anos.

Digo para ele que a maioria de seus filmes não são especialmente suecos, com exceção de Fanny e Alexander, que ele fez em 1982. Eu vi em Nova York e os críticos, bastante surpresos, escreveram que era muito diferente dos habituais filmes de Bergman. Era como se a imagem da Suécia, que tinham formado a partir de O sétimo selo, O silêncio e Persona, agora tivesse que ser transformada em um modelo completamente novo, à luz dessa homenagem deliciosamente sentimental para a "vidinha" em torno de uma mesa familiar abarrotada de comida.

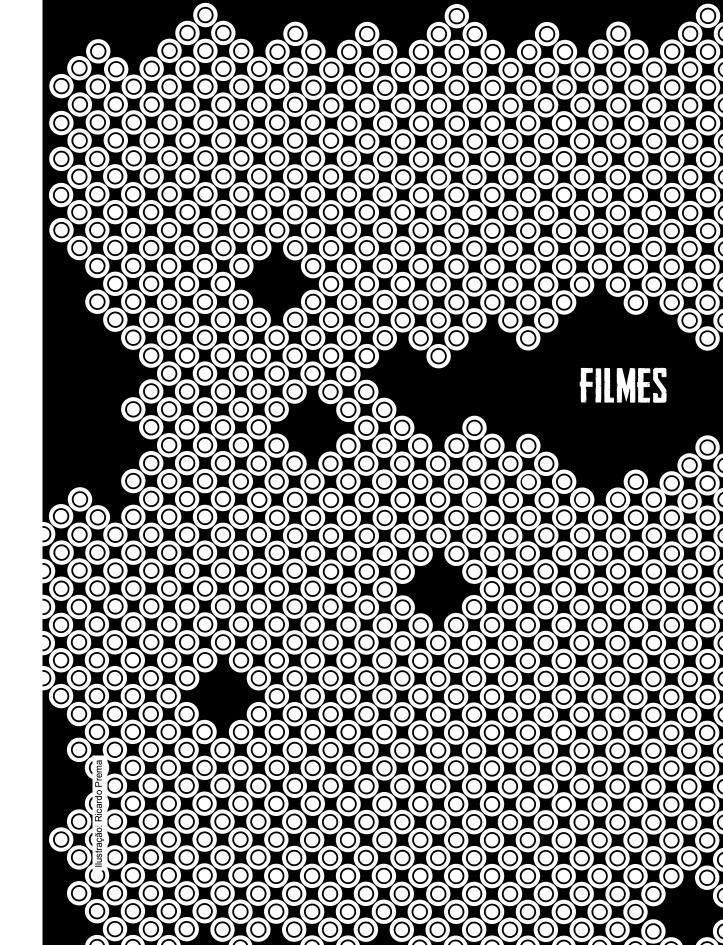
Bergman acompanha o cinema moderno em sua sala de projeção em Fårö, particularmente o cinema sueco. Ele está encantado com Lukas Moodysson, cujo filme Bem-vindos acabou de passar no Festival de Sundance. Ele diz que Canções do segundo andar, de Roy Andersson, é fenomenal, e que os novos cineastas cujas raízes estão no exterior oferecem uma promessa interessante para o futuro do cinema sueco.

"Sim, será um barato, sabe?"

Texto publicado em fevereiro de 2011 no jornal The Globe and Mail

"O fato é que sou muito tímido" Jan Lindström







Crise

Kris, 1946, 93 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman, baseado na peça Moderdyret [Instinto maternal], de Leck Fischer Produção: Harald Molander Direção de fotografia: Gösta Roosling Direção de arte: Arne Åkermark Trilha sonora: Erland von Koch Edição: Oscar Rosander Consultor artístico: Victor Sjöström Elenco: Inga Landgré, Stig Olin, Marianne Löfgren, Dagny Lind, Allan Bohlin, Ernst Eklund, Signe Wirff, Svea Holst, Arne Lindblad, Julia Caesar

Num baile de caridade de uma pequena cidade, a filha adotiva de uma professora de piano é cortejada pelo amante decadente de sua verdadeira mãe.

Leck Fischer (1904-1956) foi um autor dinamarquês com sucesso no teatro tanto em seu país de origem quanto na Suécia.

Outro diretor estava ligado ao projeto dessa adaptação. Mas em junho de 1945, Bergman foi convidado a escrever e dirigir o filme.

Sobre essa sua estreia na direção, Bergman dizia: "Se tivessem me pedido para filmar a lista telefônica, eu teria feito. O resultado possivelmente teria sido melhor. Eu não sabia nada, não conseguia fazer nada e me sentia como um gato louco preso a um novelo de lã".



Chove sobre nosso amor

Det regnar på vår kärlek, 1946, 95 min.



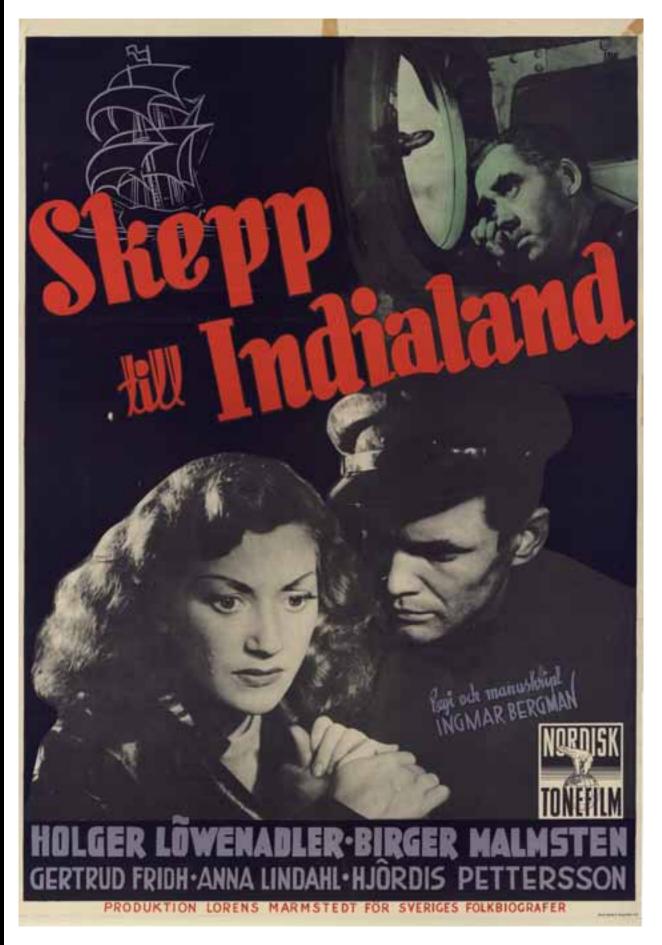
Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman e Herbert Grevenius, baseado na peça Bra mennesker [Boas pessoas], de Oscar Braathen **Produção**: Lorens Marmstedt Direção de fotografia: Göran Strindberg, Hilding Bladh Direção de arte: P. A. Lundgren **Trilha sonora**: Erland von Koch **Edição**: Tage Holmberg **Elenco**: Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel, Douglas Håge, Hjördis Petterson, Benkt-Åke Benktsson, Sture Ericsson, Ulf Johansson, Julia Caesar, Gunnar Björnstrand

Um homem que acaba de sair da prisão e uma menina confusa encontram-se em uma estação de trem; e tentam juntos começar uma nova vida em um casebre isolado.

A peça original, de Oscar Braathen (1881-1939), estreou no palco do Teatro Nacional de Oslo em setembro de 1930.

Em dado momento das filmagens, o produtor Lorens Marmstedt teria dito a Bergman: "Lembre-se que Birger Malmsten não é nenhum Jean Gabin e, acima de tudo, você não é Marcel Carné".





Um barco para a Índia

Skepp till Indialand, 1947, 98 min.



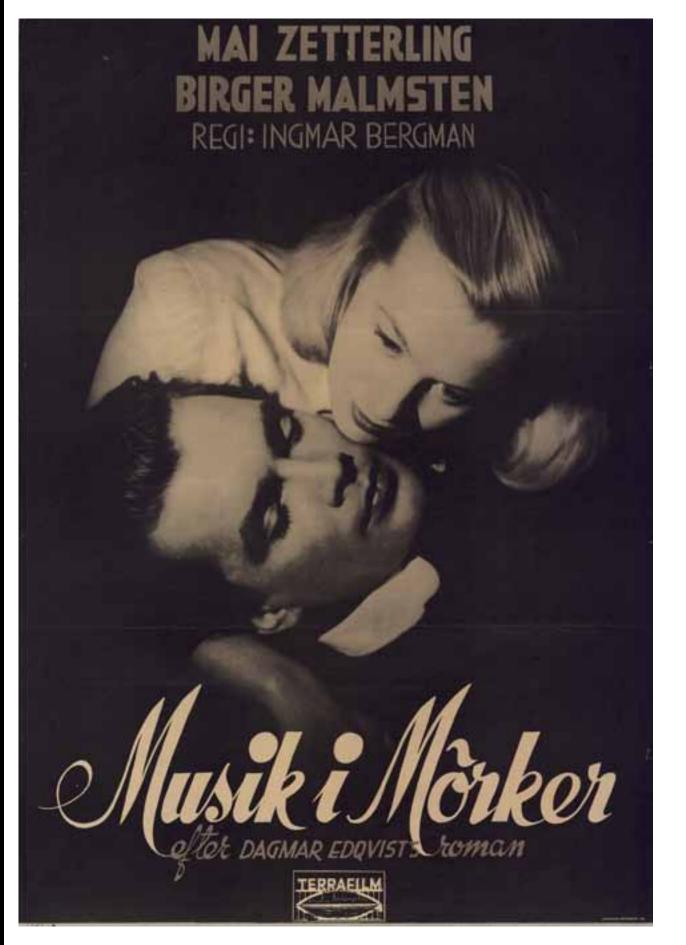
Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman, baseado na peça de Martin Söderhjelm Produção: Lorens Marmstedt Direção de fotografia: Göran Strindberg Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erland von Koch Edição: Tage Holmberg Elenco: Holger Löwenadler, Anna Lindahl, Birger Malmsten, Gertrud Fridh, Naemi Briese, Hjördis Petterson, Lasse Krantz, Jan Molander, Erik Hell, Åke Fridell

Um oficial, que tem uma corcunda, vive com seu pai, o capitão de um navio. Ele passa seus dias atrás dos afetos de uma bela artista de cabaré.

A peça original de Martin Söderhjelm estreou no Teatro Sueco de Helsinki, Finlândia, em outubro de 1946, só depois indo para os palcos da Suécia.

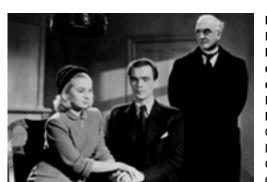
Primeiro filme de Bergman a ter lançamento comercial nos Estados Unidos. E somente cinco anos depois os norte-americanos voltariam a ver outro filme do diretor em suas salas, Juventude, de 1951.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Assim como em Crise, há alguns momentos de força e vitalidade. A câmera fica onde deveria ficar, as pessoas se comportam como deveriam se comportar. Por alguns breves momentos, eu estou realmente fazendo um filme. Quando terminei *Um barco para a Índia*, eu estava nadando em euforia. Foi ótimo. Eu me achava fantástico, tão bom quanto os diretores franceses que eram meus ídolos".



Música na noite

Musik i mörker, 1948, 88 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Dagmar Edqvist, baseado em seu próprio romance Produção: Lorens Marmstedt Direção de fotografia: Göran Strindberg Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erland von Koch Edição: Lennart Wallén Elenco: Mai Zetterling, Birger Malmsten, Olof Winnerstrand, Naima Wifstrand, Birgit Lindkvist, Hilda Borgström, Douglas Håge, Gunnar Björnstrand, Bengt Eklund, Åke

Um músico talentoso é baleado por acidente durante o serviço militar e acaba por perder a visão. Aos poucos sua vida vai sendo dominada por rancor e amargura.

A princípio, Bergman havia detestado o romance de Dagmar Edqvist, lançado em 1946. Mas quando o produtor Lorens Marmstedt o levou para conhecer a autora, ele ficou encantado e decidiu convidá-la para escrever o roteiro.

Sobre as filmagens, Bergman dizia: "Minha única lembrança é que ficava sempre pensando: certifique-se de que não há partes tediosas. Faça algo divertido. Essa era minha única ambição".





Porto

Hamnstad, 1948, 99 min.



Port of Call (Hamnstad) © 1948 AB Svensk Filmindustri

Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman e Olle Länsberg, baseado na história Guldet och murarna [O ouro e as paredes], de Länsberg Produção: Harald Molander Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Nils Svenwall Trilha sonora: Erland von Koch Edição: Oscar Rosander **Elenco**: Nine-Christine Jönsson, Bengt Eklund, Mimi Nelson, Berta Hall, Birgitta Valberg, Sif Ruud, Britta Billsten, Harry Ahlin, Nils Hallberg, Sven-Eric Gamble

Uma jovem aluna de uma escola reformatória, vivendo com sua mãe perversa, conhece um marinheiro que acaba de desembarcar em terra.

Bergman dizia ter tentado evocar os filmes do neorrealismo italiano neste projeto, mas acreditava ter falhado nessa tentativa, já que boa parte da produção foi filmada em estúdio.

A única parte do roteiro que Bergman escreveu foi a que o protagonista fica bêbado com uma prostituta. Sobre esse momento, ele dizia: "É realmente um trabalho miserável, ultraestilizado e semiliterário, totalmente fora de sintonia com o resto do filme".

0



Prisão

Fängelse, 1949, 78 min.



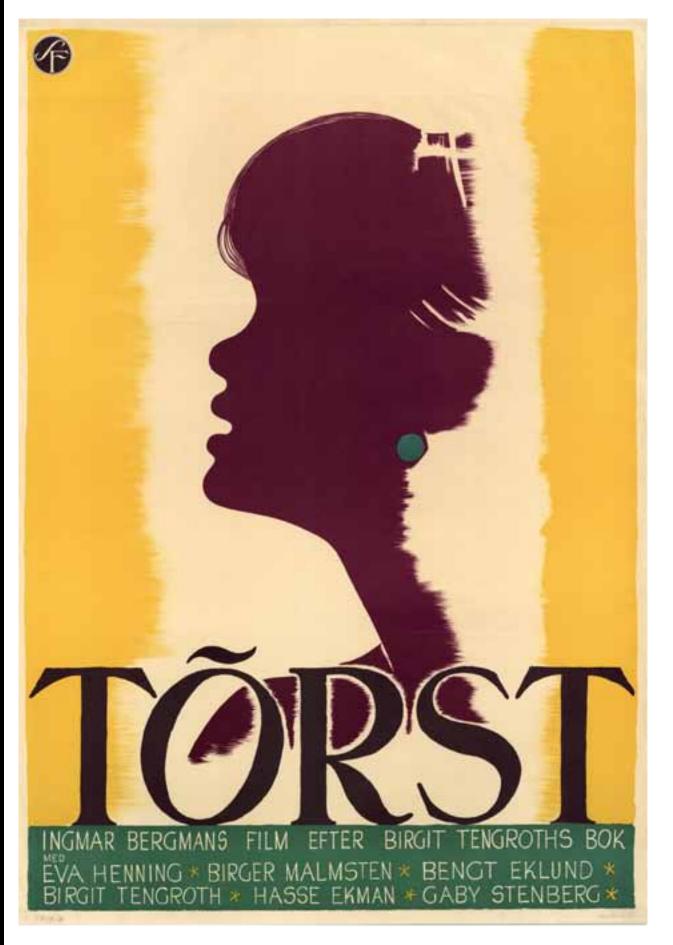
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lorens Marmstedt Direção de fotografia: Göran Strindberg Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erland von Koch Edição: Lennart Wallén Elenco: Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christenson, Anders Henrikson, Marianne

Löfgren, Curt Masreliez, Anita Blom

A história de vida de um roteirista misantropo, que envolve assassinato infantil e prostitutas de rua.

Primeiro filme de Bergman feito a partir de um roteiro original seu. O produtor Lorens Marmstedt só aceitou com a condição de que o filme tivesse custos abaixo da média da época.

Antes da imagem icônica de O sétimo selo, a Morte já havia feito uma aparição em pessoa nesse filme, num pastiche de cinema mudo feito por um acrobata italiano.



Sede de paixões

Törst, 1949, 84 min.



Three Strange Lovers (Törst) © 1949 AB Svensk Filmindustri

Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Herbert Grevenius, baseado em contos de Birgit Tengroth **Produção**: Helge Hagerman Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Nils Svenwall Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Oscar Rosander Elenco: Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Hasse Ekman, Mimi Nelson, Bengt Eklund, Gaby Stenberg, Naima Wifstrand, Sven-Eric Gamble, Gunnar Nielsen

Um casal em crise retorna de viagem, dirigindo da Itália a Estocolmo. Enquanto isso, uma viúva resiste às seduções de duas pessoas diferentes – seu psiquiatra e uma amiga lésbica.

Bergman trabalhou em parceria constante com Birgit Tengroth, autora dos contos originais, chegando até a convidá-la para fazer um dos papéis principais.

O clímax dramático da relação lésbica entre Birgit Tengroth e Mimi Nelson sofreu vários cortes da censura na época, deixando a cena sem final e, consequentemente, incompreensível.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Sede de paixões mostra uma vitalidade cinematográfica respeitável. Eu estava desenvolvendo minha própria maneira de fazer filmes. Fiz de mim mesmo um mestre dessa máquina desajeitada, e funcionou em grande parte como eu queria que funcionasse".



Rumo à felicidade

Till Glädje, 1950, 98 min



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Nils Svenwall Edição: Oscar Rosander Elenco: Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Birger Malmsten, John Ekman, Margit Carlqvist, Victor Sjöström, Sif Ruud, Erland Josephson

Um violinista medíocre de uma orquestra sinfônica sonha com uma bem-sucedida carreira solo, enquanto dúvidas assolam seu casamento.

Bergman teve a ideia para o filme durante uma viagem de férias pela Riviera francesa.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Rumo à felicidade é também um melodrama impossível. Eu entendo muito bem as técnicas utilizadas tanto em melodramas quanto em novelas".

Isto não aconteceria aqui (este filme não será exibido)

Sånt händer inte här, 1950, 84 min

Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Herbert Grevenius, baseado no romance During Twelve Hours [Durante doze horas], de Peter Valentin (pseudônimo de Waldemar Brøgger) Produção: Helge Hagerman Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Nils Svenwall Music: Erik Nordgren Edição: Lennart Wallén Elenco: Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palme, Gösta Cederlund, Yngve Nordwall, Hannu Kompus, Sylvia Tael, Els Vaarman, Edmar Kuus, Helene Kuus

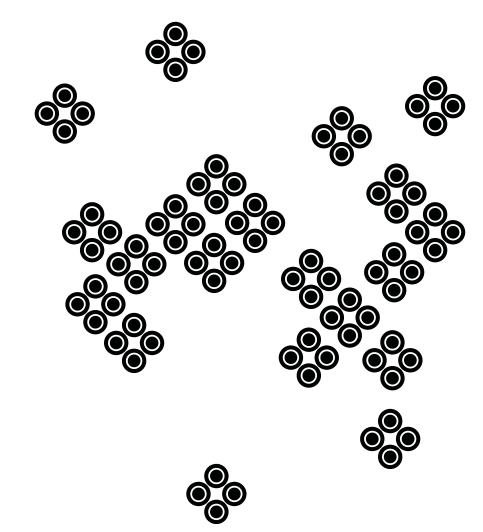


Um agente secreto de um regime opressivo visita sua ex-mulher, que está envolvida com um grupo de exilados.

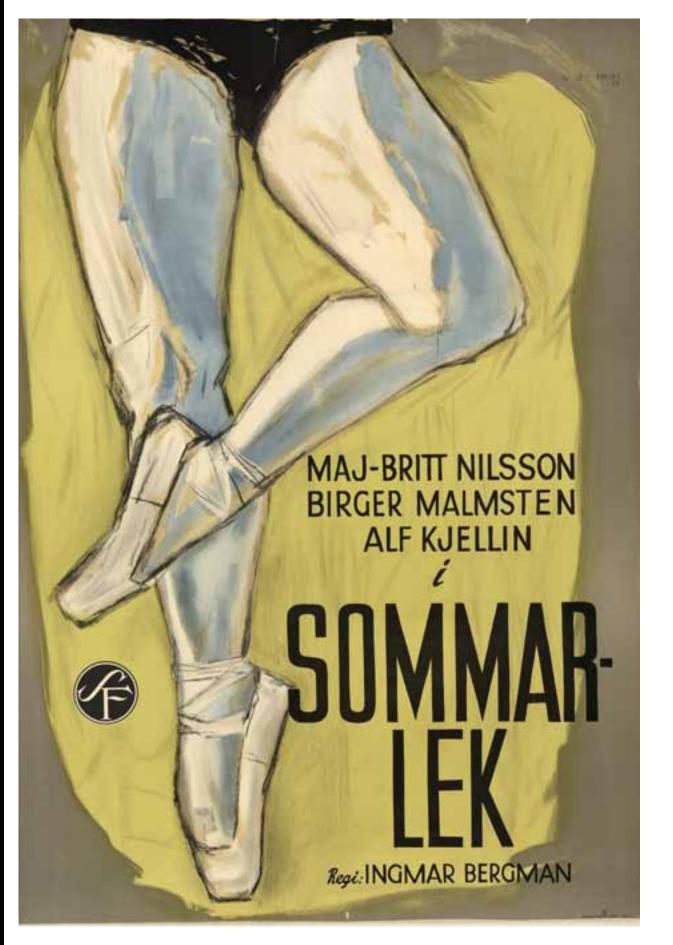
O estúdio Svensk Filmindustri, correndo atrás de um grande sucesso de bilheteria, convidou Bergman para dirigir a versão cinematográfica do romance de espionagem de sucesso de Peter Valentin (pseudônimo de Waldemar Brøgger). Bergman, em dificuldade financeira, aceitou o convite, o que logo se revelou um grande erro.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Poucos dos meus filmes eu detesto ou me dão vergonha. *Isto não aconteceria aqui* foi o primeiro. Eu o terminei tomado por uma violenta oposição interna. O outro é *A hora do amor*. Ambos marcam o ponto mais baixo de minha carreira".

Em respeito à opinião de Bergman, o filme foi pouco exibido depois de seu lançamento comercial e nunca foi lançado em VHS ou DVD. Atualmente, mesmo nos cineclubes mais antigos da Suécia, é difícil encontrar uma cópia de *Isto não aconteceria aqui*.



282 Ingmar Bergman Ingmar Bergman



Juventude

Sommarlek, 1951, 95 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman e Herbert Grevenius, baseado em Mari, uma história de Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Nils Svenwall Trilha sonora: Erik Nordgren, Bengt Wallerström, Eskil Eckert-Lundin Edição: Oscar Rosander Elenco: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson, Georg Funkquist, Stig Olin, Mimi Pollak, Renée Björling, Gunnar Olsson, Douglas Håge

Quando uma bailarina lê o diário de seu ex-namorado, agora morto, memórias de um verão passado vêm à tona.

Em meio a uma crise financeira e familiar que se seguiu ao lançamento de Isto não aconteceria aqui, Bergman resolveu se voltar a um antigo manuscrito, de quando ainda era jovem. Daí surgiu a ideia de Juventude, considerado por ele seu primeiro filme autoral.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Para mim, Juventude é um dos meus filmes mais importantes. Mesmo que para um estranho possa parecer terrivelmente fora de moda, para mim não é. Este foi o primeiro filme em que senti que estava funcionando de forma independente, com um estilo meu, fazendo um filme todo meu, com um aspecto particular, que ninguém podia copiar. Era como nenhum outro filme. Era meu próprio trabalho. De repente, eu sabia que estava colocando a câmera no lugar certo, obtendo os resultados corretos, que tudo se encaixava".



Quando as mulheres esperam

Kvinnors väntan, 1952, 107 min.



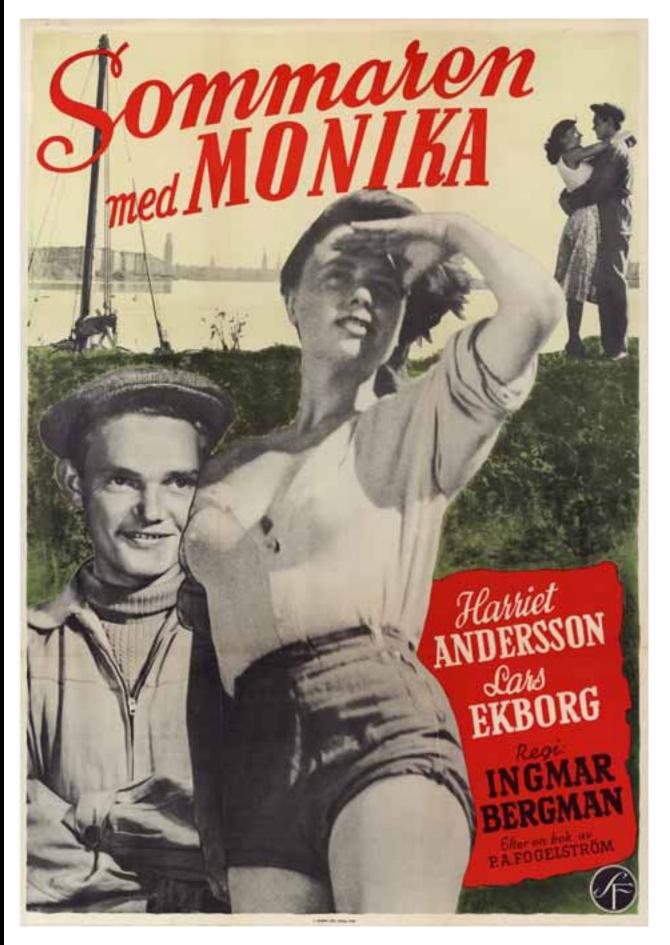
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Nils Svenwall **Trilha sonora**: Erik Nordgren Edição: Oscar Rosander Elenco: Anita Björk, Eva Dahlbeck, Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Gunnar Björnstrand, Karl-Arne Holmsten, Jarl Kulle, Aino Taube, Håkan Westergren, Gerd Andersson

Quatro cunhadas, enquanto esperam por seus maridos em uma casa de veraneio, contam histórias sobre seus casamentos.

Primeira comédia da carreira de Bergman.

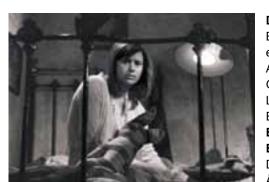
Inspirado em relato de sua então esposa, Gun Hagberg.

Sobre esse filme, Bergman contava: "Foi uma das experiências mais felizes da minha vida, eu esperando no foyer do cinema Röda Kvarn e de repente ouvir as gargalhadas das pessoas lá dentro. Foi a primeira vez na minha vida em que alguém riu de algo que eu tinha feito; e riam daquela maneira!".



Monika e o desejo

Sommaren med Monika, 1953, 96 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman e Per Anders Fogelström, baseado em um romance de Fogelström Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren, Eskil Eckert-Lundin, Walle Söderlund Edição: Tage Holmberg, Gösta Lewin Elenco: Harriet Andersson, Lars Ekborg, Dagmar Ebbesen, Åke Fridell, Naemi Briese, Åke Grönberg, Sigge Fürst, John Harryson

Um jovem casal se apaixona e decide fugir da cidade para passar o verão no arquipélago de Estocolmo.

Bergman e Per Anders Fogelström já gueriam adaptar para o cinema a ideia deste romance antes mesmo de ter sido escrito. Em um encontro, Fogelström contou sua ideia inicial e durante anos os dois se encontraram esporadicamente se prometendo um dia dedicar tempo a esse projeto. Finalmente aconteceu em 1952, quando começou a produção do longa.

Durante as filmagens, Bergman começou um relacionamento com Harriet Andersson, com quem trabalhava pela primeira vez.

O filme foi vendido nos Estados Unidos com base em sua cena de nudez, um tanto avançada para a época. Assim, continua até hoje como o filme de Bergman mais assistido naquele país.





Noites de circo

Gycklarnas afton, 1953, 92 min.

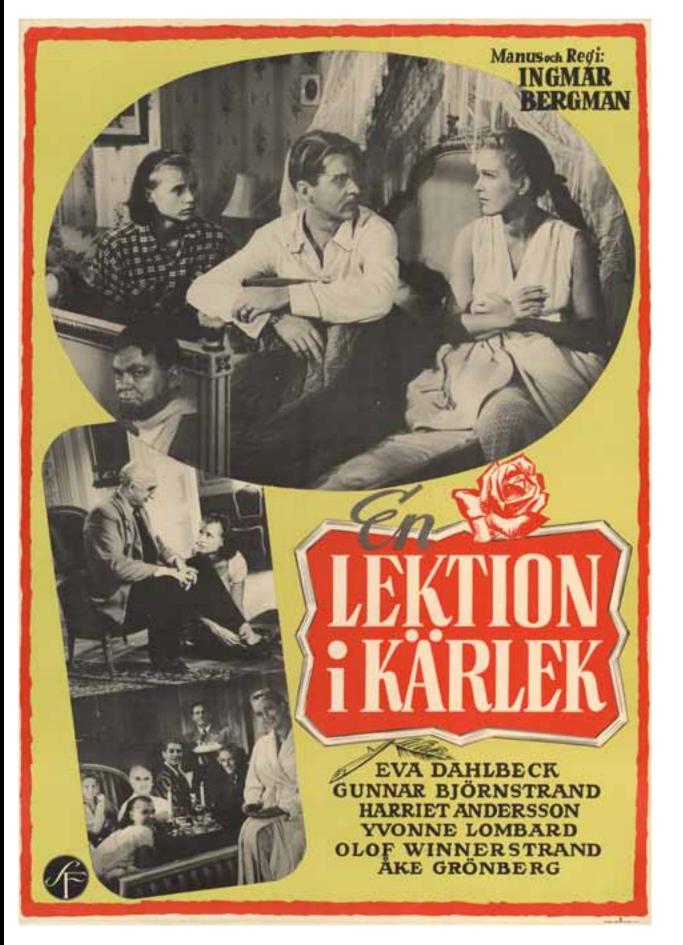


Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Rune Waldekranz Direção de fotografia: Sven Nykvist, Hilding Bladh Direção de arte: Bibi Lindström Trilha sonora: Karl-Birger Blomdahl Edição: Carl-Olov Skeppstedt Elenco: Åke Grönberg, Harriet Andersson, Hasse Ekman, Anders Ek, Gudrun Brost, Annika Tretow, Erik Strandmark, Gunnar Björnstrand, Curt Löwgren, Åke Fridell

Um grupo de habilidosos porém desagradáveis artistas de circo faz uma desastrosa apresentação em uma cidade caipira do sul da Suécia.

A ideia do filme surgiu para Bergman em um sonho.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Eu estava perfeitamente consciente das raízes temáticas e estilísticas desse filme: era Varieté (1925), de E. A. Dupont, com Emil Jannings, que eu guardo há muitos anos em uma antiga cópia Pathé 9,5 mm em quatro pequenos rolos. Noites de circo foi concebido como uma resposta consciente àquele filme".



Uma lição de amor

En lektion i kärlek, 1954, 96 min.



A Lesson in Love (En lektion i kärlek) © 1954 AB Svensk Filmindustri

Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Martin Bodin Direção de arte: P. A. Lundgren **Trilha sonora**: Dag Wirén Edição: Oscar Rosander Elenco: Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Yvonne Lombard, Harriet Andersson, Åke Grönberg, Olof Winnerstrand, Birgitte Reimer, John Elfström, Renée Björling, Dagmar Ebbesen

Durante uma viagem a Copenhague, um ginecologista tenta ganhar de volta o coração de sua esposa.

Apesar do sucesso de crítica de Noites de circo, o filme foi um fracasso de bilheteria. Bergman voltou então a trabalhar com o estúdio Svensk Filmindustri, que encomendou uma comédia, se possível, com toques de sexualidade. Desse ponto de partida vieram os três filmes seguintes do diretor: Uma lição de amor, Sonhos de mulheres e Sorrisos de uma noite de amor. Depois disso, no entanto, ele não voltaria a se dedicar ao gênero.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Foi apenas um passatempo... Eu tinha acabado de me divorciar da minha terceira esposa, embora ainda gostasse muito dela, e, portanto, comecei a escrever sobre ela. Em 14 dias eu terminei o roteiro, e 14 dias depois começamos a filmar. A coisa toda foi apenas por diversão e dinheiro".



Sonhos de mulheres

Kvinnodröm, 1955, 87 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Rune Waldekranz Direção de fotografia: Hilding Bladh Direção de arte: Gittan Gustafsson Edição: Carl-Olov Skeppstedt Elenco: Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme, Inga Landgré, Benkt-Åke Benktsson, Sven Lindberg, Kerstin Hedeby-Pawlo, Naima Wifstrand, Renée Björling

Em Gotemburgo para um ensaio de moda, uma fotógrafa se encontra com seu amante casado, enquanto uma modelo visita um parque de diversões na companhia de um homem mais velho.

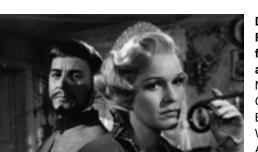
Esse filme foi produzido pelo estúdio Sandrew, de Anders Sandrew, como agradecimento pelo produtor ter acreditado em Noites de circo, que havia então sido rejeitado por todos os outros estúdios.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Visto superficialmente, Sonhos de mulheres é composto por duas variações sobre temas de Noites de circo. A esta altura, Harriet [Andersson] e eu tínhamos terminado a nossa relação, e estávamos muito tristes. Nossa tristeza pesa sobre o filme. Há uma coesão interessante entre as duas histórias que se juntam no final, mas o filme foi gravemente ferido pela depressão e nunca decola de fato".



Sorrisos de uma noite de amor

Sommarnattens leende, 1955, 108 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Oscar Rosander Elenco: Gunnar Björnstrand, Ulla Jacobsson, Björn Bjelfvenstam, Eva Dahlbeck, Naima Wifstrand, Jarl Kulle, Åke Fridell, Harriet Andersson, Gunnar Nielsen, Bibi Andersson

No fim do século XIX, uma atriz convida para sua casa de campo dois homens casados e suas respectivas esposas com a intenção de conquistar pelo menos um de seus convidados.

Mais uma vez precisando de dinheiro, depois do fracasso de Sonhos de mulheres, Bergman decidiu se dedicar novamente a uma comédia de teor sexual. Resultou no seu primeiro filme de sucesso internacional, tendo participado da competição oficial do Festival de Cannes, na qual ganhou um prêmio especial por seu humor poético. Foi ainda indicado aos prêmios BAFTA de melhor filme, ator estrangeiro (Björnstrand) e atriz estrangeira (Dahlbeck).

Inspirou o músico americano Stephen Sondheim a escrever o musical A Little Night Music.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Antigamente, eu costumava fazer construções, planejava meus roteiros, dirigia (por assim dizer) os destinos das pessoas, guiava seus passos. Mas agora elas têm que cuidar de si mesmas, e eu deixo os personagens entrarem em cena quando quiserem e, em seguida, flutuar para fora novamente. Acho que tenho uma relação muito mais livre com o que estou fazendo. O clímax do meu "construtivismo" é Sorrisos de uma noite de amor, que é baseado em uma peça de Marivaux, na forma clássica do século XVIII. Mas depois de fazer tudo isso, não me diverti mais. É o tipo de coisa que se faz uso para treinar, para experimentar nossas capacidades".



O sétimo selo

Det sjunde inseglet, 1957, 96 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman, baseado em sua peça Trämålning [Pintura em madeira] Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Lennart Wallén Elenco: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Åke Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Anderberg, Gunnel Lindblom

Numa época de peste na Idade Média, um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte.

É até hoje um dos filmes mais conhecidos de Bergman, tendo a imagem da morte ficado marcada na cultura do mundo todo. O filme foi inúmeras vezes citado, homenageado e mesmo parodiado, desde séries de TV como Mary Tyler Moore e Saturday Night Live até filmes como A última noite de Boris Grushenko, Duro de matar, O último grande herói e Bill e *Ted – Dois loucos no tempo*, entre muitos outros.

Considerado pelo francês Eric Rohmer como um dos mais belos filmes de todos os tempos.

Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes.

Para criar as imagens do filme, Bergman se inspirou em murais de uma igreja que seu pai costumava frequentar.

Um dos filmes favoritos do próprio Bergman dentre toda sua filmografia.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Diga o que quiser sobre O sétimo selo. Meu medo da morte - essa minha fixação infantil - era, naquele momento, enorme. Eu me sentia em contato com a morte dia e noite, e meu medo era tremendo. Quando terminei o filme, o medo havia ido embora. Eu tenho a sensação de ter simplesmente pintado uma tela com muita pressa, com muita pretensão, mas nenhuma arrogância. E eu disse 'Aqui está a pintura, levem-na por favor".





Morangos silvestres

Smultronstället, 1957, 91 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: Gittan Gustafsson Trilha sonora: Erik Nordgren, Göte Lovén Edição: Oscar Rosander Elenco: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Folke Sundquist, Björn Bjelfvenstam, Jullan Kindahl, Gunnar Sjöberg, Gunnel Broström, Naima Wifstrand, Gunnel Lindblom, Gertrud Fridh, Max von Sydow

Ao fim de uma vida marcada pela frieza, um velho professor é forçado a enfrentar o vazio de sua existência numa viagem de carro entre Estocolmo e Lund.

Vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, além do Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, entre outros prêmios. Rendeu ainda a Bergman sua primeira indicação ao Oscar por melhor roteiro original.

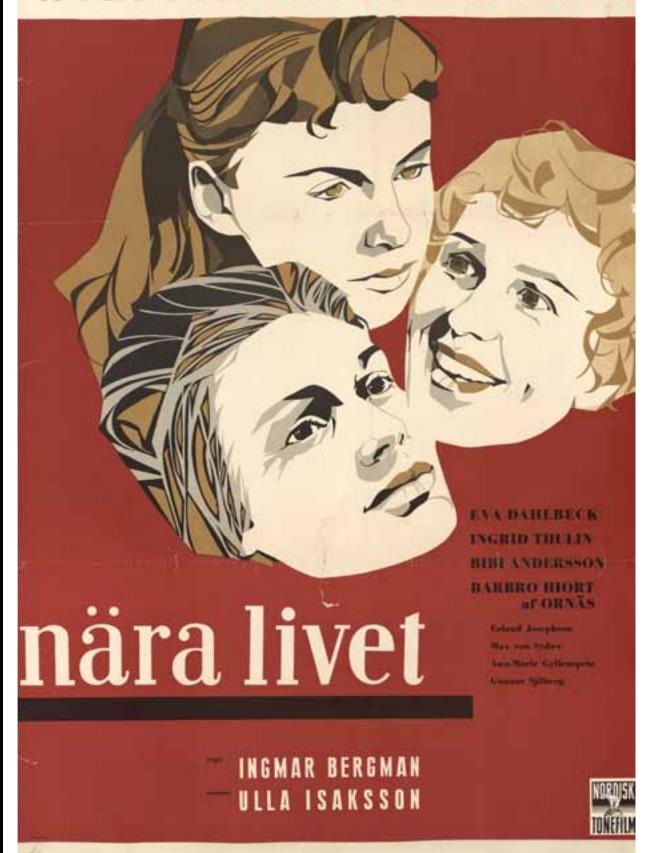
O roteiro foi escrito no hospital, enquanto Bergman se recuperava de uma estafa depois das filmagens de O sétimo selo e da montagem consecutiva de três peças, tudo isso no espaço de poucos meses.

Victor Sjöström, um dos grandes diretores da história do cinema sueco, interpreta o papel principal. Bergman sempre disse que A carroça fantasma, dirigido por Sjöström, era um de seus filmes favoritos.

Em diferentes momentos de sua vida Bergman deu declarações díspares sobre a escolha de Victor Sjöström para o filme. Em dado momento, declarou que a escalação veio por meio da sugestão de um dos produtores e que a decisão final foi pensada em repensada algumas vezes. Mais tarde, no entanto, declarou que sempre teve o cineasta em mente para o papel e que sem ele não teria feito o filme. Já Sjöström só aceitou fazer o filme com uma condição: estar todo dias em casa às 17h em ponto para tomar seu uísque. Ele não se atrasou nenhum dia.



NORDISK TONEFILM VISAR



No limiar da vida

Nära livet, 1958, 84 min.



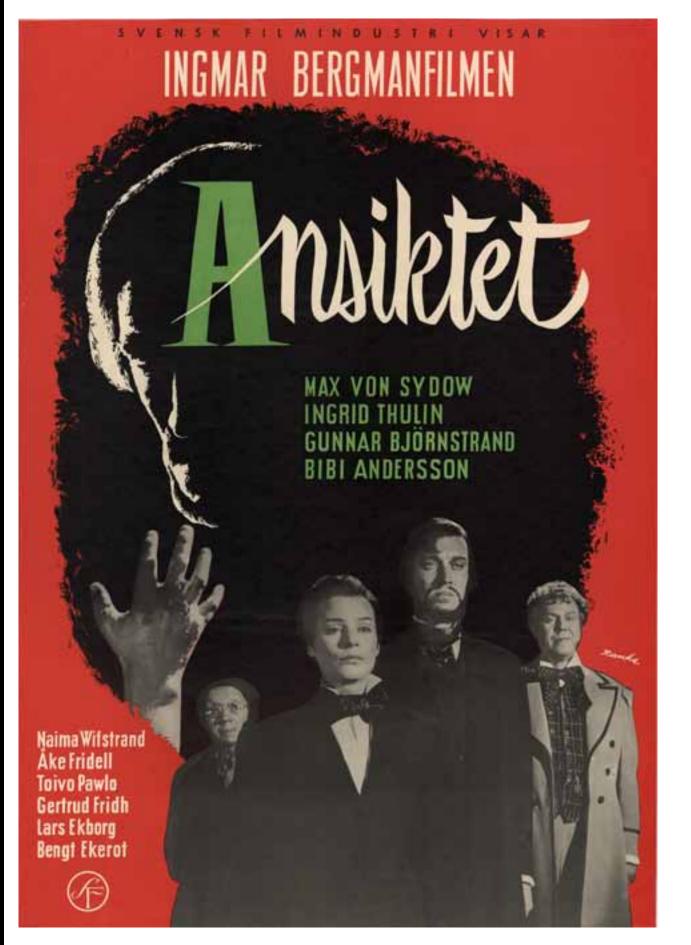
Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ulla Isaksson, baseado em seus contos Produção: Gösta Hammarbäck Direção de fotografia: Max Wilén Direção de arte: Bibi Lindström Edição: Carl-Olov Skeppstedt Elenco: Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Barbro Hiort af Ornäs, Erland Josephson, Inga Landgré, Gunnar Sjöberg, Max von Sydow, Ann-Marie Gyllenspetz, Sissi Kaiser

Em um dia numa maternidade, três mulheres encaram a gravidez e vislumbram a ideia de um aborto.

Melhor direção e prêmio de atuação feminina (Dahlbeck, Thulin, Andersson e Hiort af Ornäs) no Festival de Cannes.

Primeira colaboração entre Bergman e a escritora e amiga Ulla Isaksson. Eles voltariam a trabalhar juntos em A fonte da donzela e em Os abençoados, uma produção para a TV.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Tudo era honesto, bondoso e feito com inteligência, com atuações de primeira classe, mas muita maguiagem, uma peruca deplorável em Eva Dahlbeck, fotografia pobre em algumas partes, e muitas referências literárias. (...) Era um filme bem-comportado e bem feito, e provavelmente foi muito útil quando estava em cartaz".



O rosto

melhor filme.

Ansiktet, 1958, 100 min.



tendo que provar a veracidade de suas mágicas.

Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Oscar Rosander Elenco: Max von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand, Bengt Ekerot, Bibi Andersson, Gertrud Fridh, Lars Ekborg, Toivo Pawlo, Erland Josephson

Ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza e foi indicado ao prêmio BAFTA de

Um mago itinerante e sua trupe são confrontados pelos céticos habitantes de uma cidadezinha,

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Em todos os sentidos, o filme foi se tornando um pouco mais cruel, um pouco mais sinistro, um pouco mais brutal do que eu queria que fosse".



A fonte da donzela

Jungfrukällan, 1960, 89 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ulla Isaksson, baseado em uma canção folclórica do século XIII Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Oscar Rosander Elenco: Max von Sydow, Birgitta Valberg, Birgitta Pettersson, Gunnel Lindblom, Axel Düberg, Tor Isedal, Allan Edwall, Ove Porath, Axel Slangus, Gudrun

No século XIV, uma jovem virgem é brutalmente estuprada e assassinada por pastores. Por uma ironia do destino, os assassinos pedem comida e abrigo na casa dos pais da menina morta.

Rendeu a Bergman seu primeiro Oscar, o de melhor filme estrangeiro, tendo sido indicado ainda a melhor figurino em preto e branco. Entre outros prêmios, ganhou o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e uma menção especial no Festival de Cannes.

Teve influência direta de Rashomon (1950), de Akira Kurosawa, um dos filmes favoritos de Bergman.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Eu queria fazer uma sinistra e brutal balada medieval sob a forma simples de uma canção folclórica. Mas ao conversar sobre tudo aquilo com a autora, Ulla Isaksson, eu comecei a psicologizar. Esse foi o primeiro erro, a introdução de uma ideia terapêutica: que a construção da igreja poderia curar aquelas pessoas. Obviamente era terapêutico, mas artisticamente foi totalmente desinteressante. (...) É um bom exemplo de como motivações pessoais podem se enrolar, e como limitações e fraquezas não são sempre claras – deficiências intelectuais e incapacidade de ver através da própria motivação podem transformar um trabalho que se desenvolve".





O olho do diabo

Djävulens öga, 1960, 87 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman, baseado na peça de rádio Don Juan vender tillbage [O retorno de Don Juan], de Oluf Bang Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Gunnar Fischer Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Oscar Rosander Elenco: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järrel, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Sture Lagerwall, Georg Funkquist, Gunnar Sjöberg, Torsten Winge, Gunnar Björnstrand

Satanás envia Don Juan à Terra com a missão de seduzir todas as virgens e acabar com a pureza do mundo.

A produção desse filme fez parte de um acordo de Bergman com o produtor Carl Anders Dymling: ele aceitava dirigir esse projeto, que detestava, se Dymling aceitasse produzir A fonte da donzela, por ele detestado. "Nós dois estávamos muito satisfeitos com nosso acordo, através do qual os dois filmes poderiam ser feito, e cada um achava que tinha enganado o outro. Na realidade, eu só tinha enganado a mim mesmo", disse Bergman, anos depois.



Através de um espelho

Såsom i en spegel, 1961, 89 min.



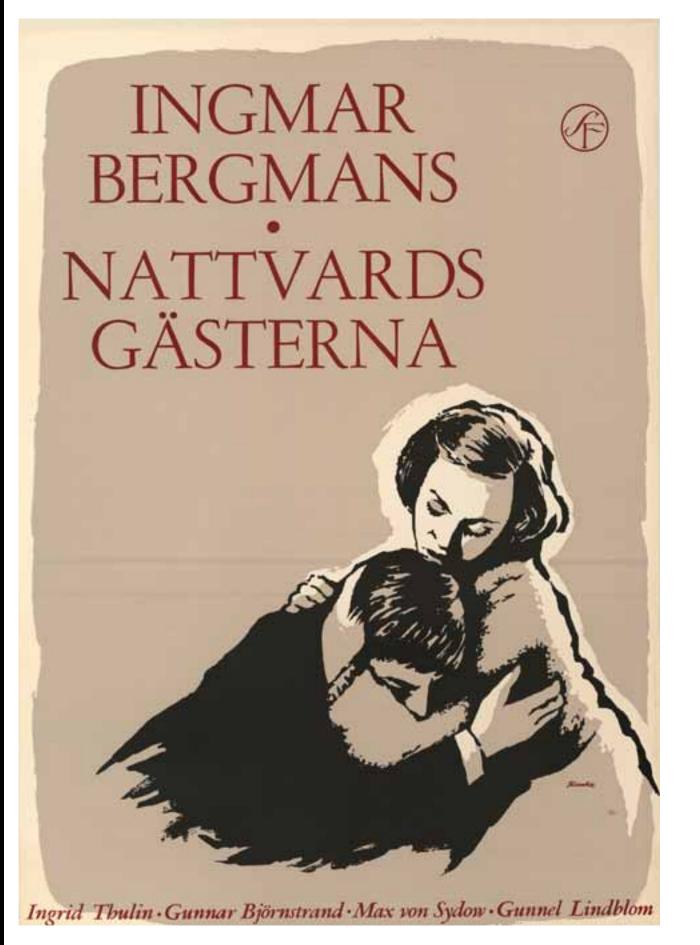
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren Edição: Ulla Ryghe Elenco: Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Lars Passgård

Numa ilha isolada, moça esquizofrênica passa um dia ao lado de sua família: seu pai, um famoso escritor; seu marido, um médico; e seu irmão adolescente.

Rendeu a Bergman seu segundo Oscar seguido de melhor filme estrangeiro e uma indicação de melhor roteiro original.

Primeiro filme de Bergman feito na ilha de Fårö.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Em Através de um espelho eu vejo graves elementos de escapismo e brutal falta de veracidade. Uma espécie de desejo desesperado de segurança. Uma tentativa de apresentar uma solução. Tipo um cansaço de sempre chegar à pergunta e nunca obter uma resposta. Como um artista de circo que faz todos os seus preparativos para uma cambalhota e, em seguida, em vez de fazer seu salto mortal, simplesmente, com um ar irônico, desce pelas escadas".



Luz de inverno

Nattvardsgästerna, 1963, 81 min.

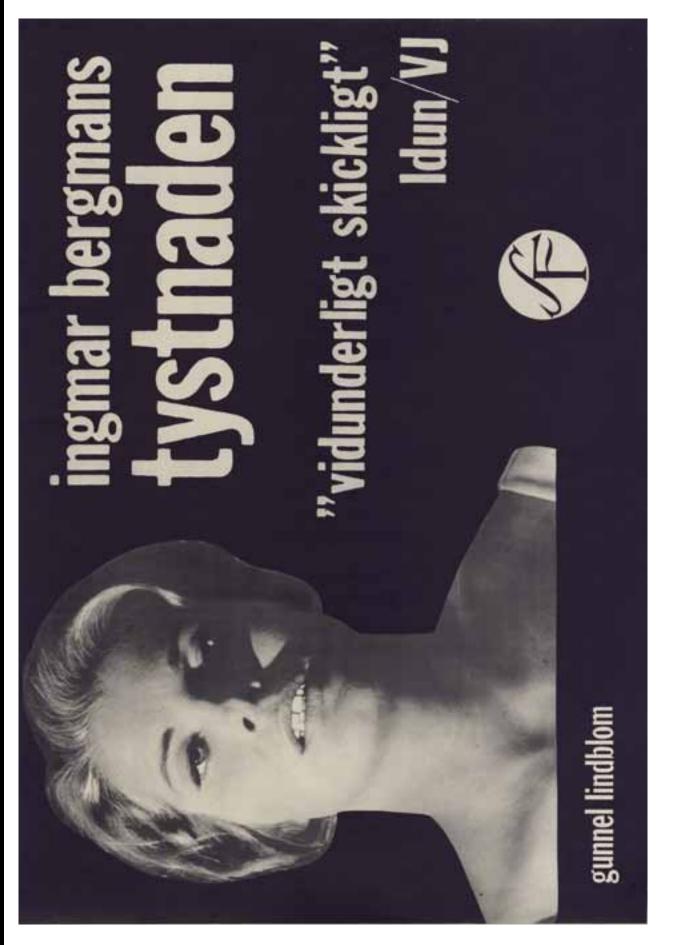


Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren **Edição**: Ulla Ryghe **Elenco**: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max von Sydow, Allan Edwall, Kolbjörn Knudsen, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen-Thornblad, Tor Borong, Bertha Sånnell

Um pastor de uma cidade do interior, cuja congregação está em declínio, é atormentado por dúvidas crescentes.

Bergman começou a produção desse filme pouco depois de ganhar seu primeiro Oscar, por A fonte da donzela, quando seu nome era uma febre dentre os cinéfilos do mundo todo. Mas ele acreditava que, com Luz de inverno, esse fenômeno chegaria ao fim.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Acho que eu só fiz um filme que realmente gosto, Luz de inverno. É o meu único filme em que eu sinto que comecei aqui e terminei ali, e que tudo obedeceu minhas diretrizes ao longo do caminho. Tudo é exatamente como eu queria que fosse, em cada segundo do filme."



O silêncio

Tystnaden, 1963, 95 min.



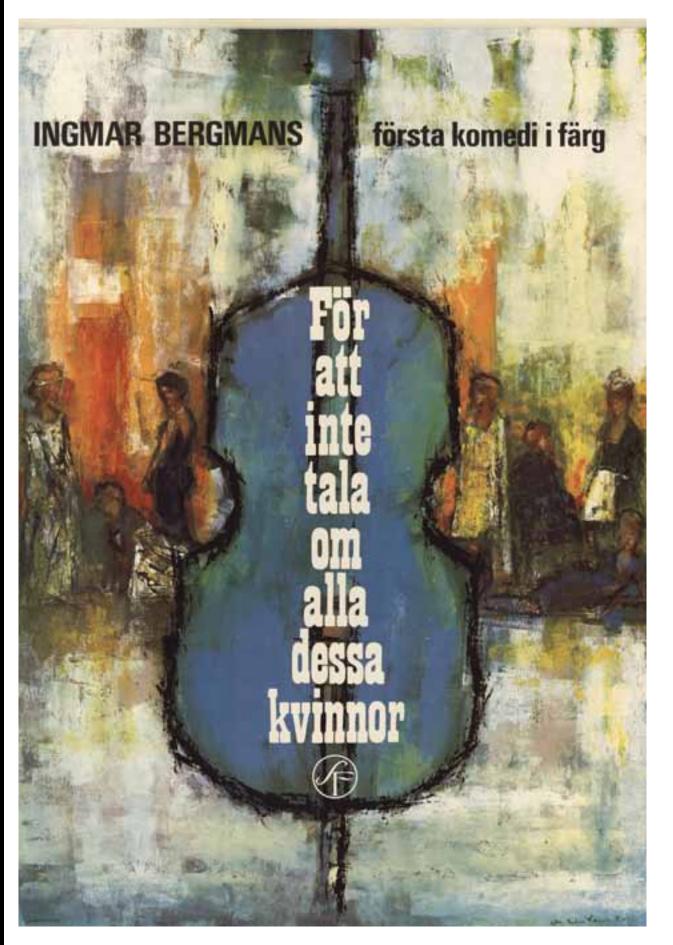
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren **Trilha sonora**: Ivan Renliden Edição: Ulla Ryghe Elenco: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Birger Malmsten, Håkan Jahnberg, Jörgen Lindström, Eduardinis, Eduardo Gutierrez, Lissi Alandh, Leif Forstenberg

Duas irmãs atormentam uma à outra em um hotel onde um menino passeia entre idosos e anões.

A ideia do filme veio de um sonho recorrente de Bergman, em que ele se encontrava numa cidade desconhecida, onde as leis da realidade e as regras sociais não existiam.

A língua falada no filme foi inventada por Bergman, usando como base o estoniano, línguamãe de sua então esposa, a pianista Käbi Laretei.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Minha ideia original era fazer um filme que obedecesse às leis da música, em vez das dramatúrgicas. Um filme que se desenrolasse por associação, rítmico, com temas e contratemas. Quando eu o estava desenvolvendo, pensei muito mais em termos musicais do que eu já tinha feito antes".



Para não falar de todas essas mulheres

För att inte tala om alla dessa kvinnor, 1964, 80 min.



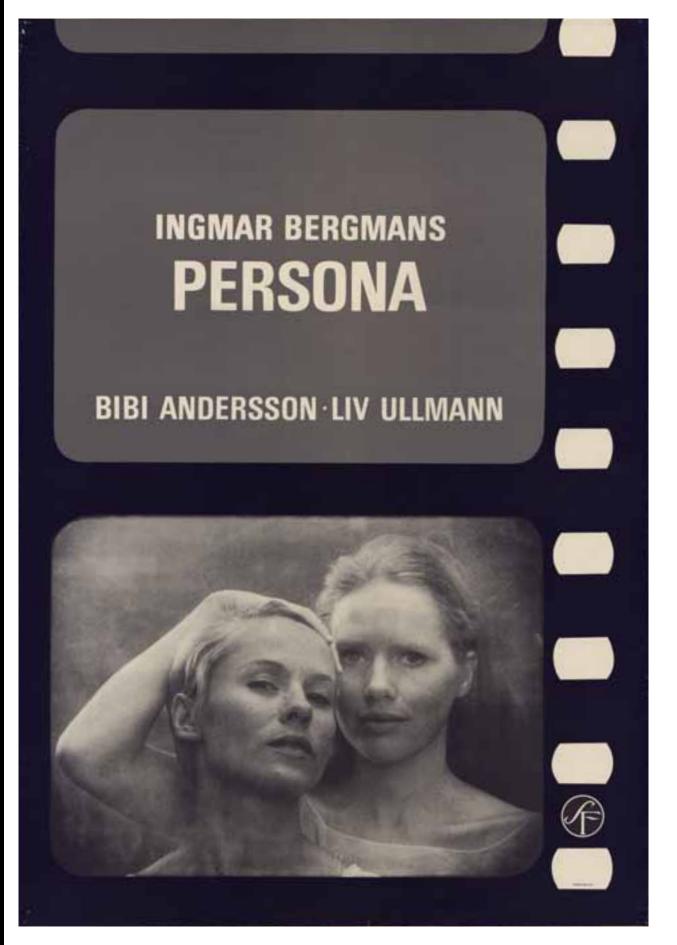
Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ingmar Bergman, Erland Josephson Produção: Allan Ekelund Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Erik Nordgren Edição: Ulla Ryghe Elenco: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Eva Dahlbeck, Karin Kavli, Gertrud Fridh, Mona Malm, Barbro Hiort af Ornäs, Allan Edwall, Georg Funkquist

Quando um violoncelista morre, todas as mulheres que foram importantes em sua vida se encontram em seu funeral.

Primeiro filme em cores de Bergman. No entanto, sua decepção foi tanta que ele demorou cinco anos para voltar a fazer outro filme colorido, A paixão de Ana.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Para não falar de todas essas mulheres é a explosão de um homem mal-humorado... Quando eu fiz esse filme, estava cansado e de saco cheio. E isso dá pra ver. É um filme desagradável, doído."





Persona

Persona, 1966, 85 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Bibi Lindström Trilha sonora: Lars Johan Werle Edição: Ulla Ryghe Elenco: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand, Jörgen Lindström

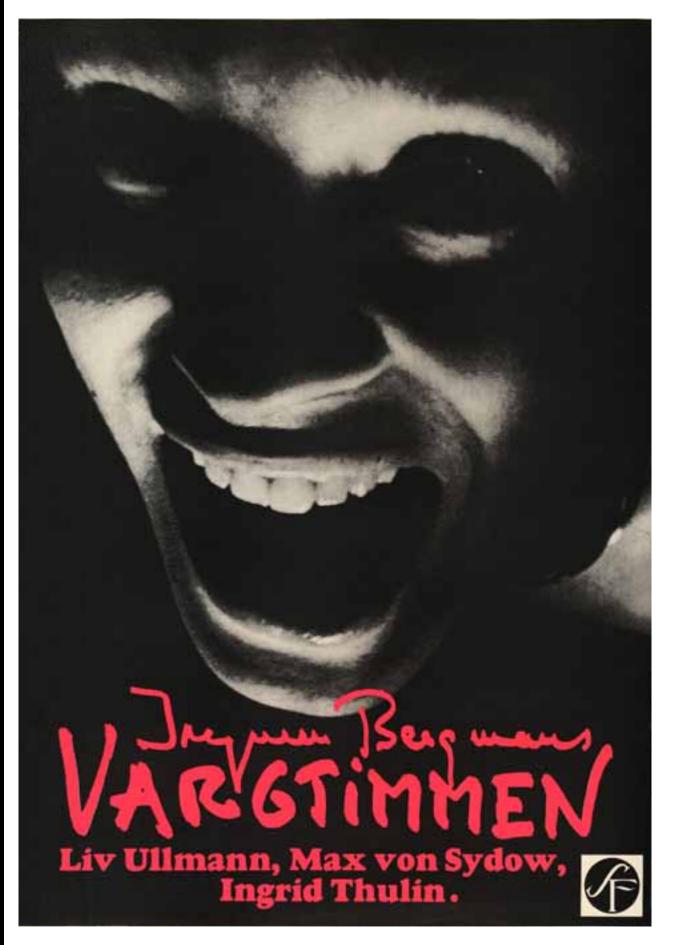
Numa casa isolada, uma enfermeira cuida de sua paciente, uma atriz mergulhada em silêncio. Aos poucos, suas identidades começam a se fundir.

Indicado ao prêmio BAFTA de melhor atriz estrangeira (Andersson).

Bergman dizia que foi nesse filme que se apaixonou por Liv Ullmann.

Novamente internado num hospital, por estafa e uma consequente pneumonia, Bergman escreveu o roteiro de Persona durante a sua recuperação, momento em que se questionava sobre o real papel da arte na sociedade.

Quando lançado nos cinemas brasileiros, Persona ganhou o subtítulo Quando duas mulheres pecam a fim de atrair um público maior. Como se sabe, no filme, nenhuma das duas mulheres peca.



A hora do lobo

Vargtimmen, 1968, 90 min.



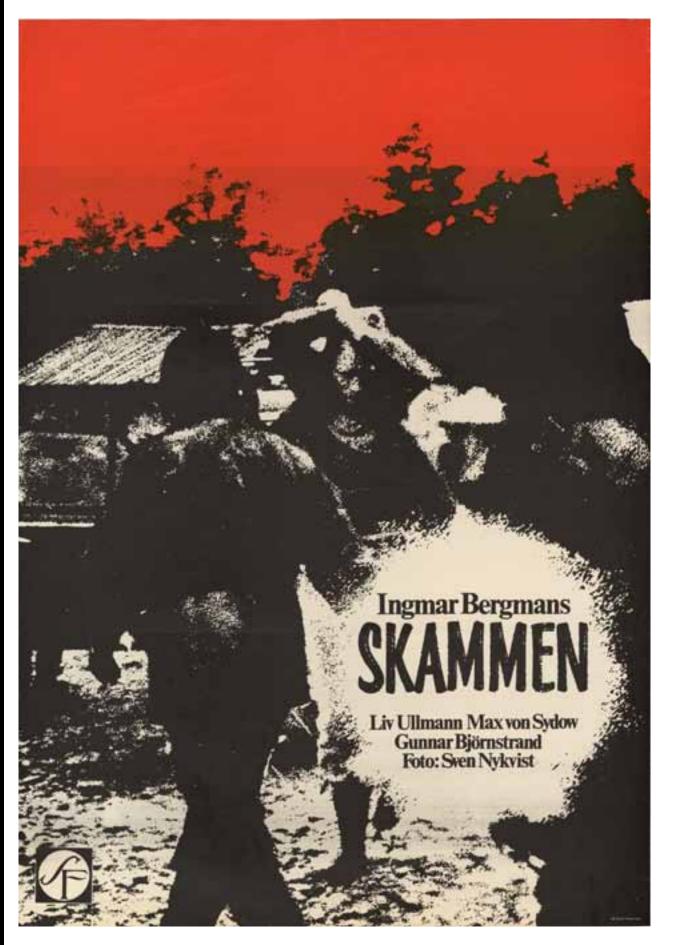
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Marik Vos Trilha sonora: Lars Johan Werle Edição: Ulla Ryghe Elenco: Max von Sydow, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Georg Rydeberg, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Naima Wifstrand, Gudrun Brost, Bertil Anderberg, **Ulf Johanson**

Atormentado por pesadelos, um artista que vive em uma ilha isolada começa a ter visões do demônio.

Cerca de quatro anos antes de fazer esse filme, Bergman havia escrito um roteiro intitulado Os canibais, que nunca chegou a filmar. No entanto, ele usou vários elementos daquele roteiro nesse projeto.

Uma tentativa de explicar a expressão "a hora do lobo" aparece numa cartela logo no início do filme. O texto diz: "A hora do lobo é a hora entre a noite e o amanhecer. É a hora em que a maioria das pessoas morre, quando o sono é mais profundo, quando pesadelos parecem mais reais. É a hora em que os demônios são mais poderosos. A hora do lobo é também a hora em que a maioria das crianças nasce".

Sobre esse filme, Bergman dizia: "A hora do lobo é visto por alguns como uma regressão depois de Persona. Não é tão simples assim. Persona quebrou barreiras, foi um sucesso que me deu coragem para continuar uma busca por caminhos desconhecidos. Por várias razões, aquele filme se tornou mais aberto do que outros, mais tangível: uma mulher que é muda, outra que fala, portanto, um conflito. A hora do lobo, por outro lado, é mais vago. Não há nesse filme uma desintegração formal e temática consciente. (...) Para mim, A hora do lobo é importante, pois é uma tentativa de cercar um conjunto de problemas difícil de localizar e de entender por dentro. Eu ousei dar alguns passos, mas não fui até o fim. Se eu tivesse falhado em Persona, eu jamais teria ousado fazer A hora do lobo. Ele não é uma regressão, mas um passo inquieto na direção certa".



Vergonha

Skammen, 1968, 103 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren **Edição**: Ulla Ryghe **Elenco**: Liv Ullmann, Max von Sydow, Sigge Fürst, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Ingvar Kjellson, Frank Sundström,

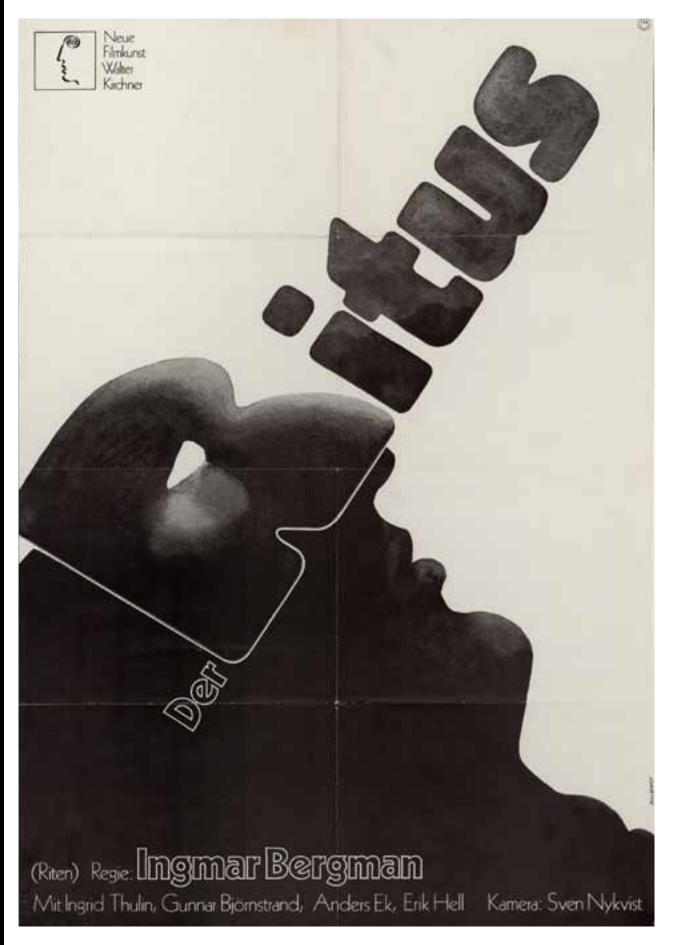
Ulf Johanson, Vilgot Sjöman

Um casal de músicos cuida de seu jardim em uma ilha ao largo da costa, tentando em vão ignorar a guerra que se aproxima pelo continente.

Indicado ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e escolhido pelo National Board of Review, nos Estados Unidos, como melhor filme estrangeiro e melhor atriz (Ullmann).

Antes do título final, Bergman pensou em chamar esse filme de *A guerra* ou de *Os sonhos* da vergonha.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Por um bom tempo antes de fazer esse filme, eu tinha vontade de me concentrar na 'pequena guerra', a guerra que existe na periferia, onde há confusão, e ninguém sabe o que está realmente acontecendo. Se eu tivesse sido mais paciente ao escrever o roteiro, eu teria mostrado essa 'pequena guerra' de uma maneira melhor. Eu não tive essa paciência".



O rito

Riten, 1969, 72 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Mago (Max Goldstein) Edição: Siv Kanälv (Siv Lundgren) **Elenco**: Ingrid Thulin, Anders Ek, Gunnar Björnstrand, Erik Hell, Ingmar

Bergman

Um juiz confronta com acusações vagas uma trupe de artistas mambembes, considerando um de seus números gravemente imoral.

Produzido originalmente para a televisão, recebeu lançamento comercial em cinemas fora da Escandinávia.

Cansado de grandes produções, Bergman se colocou o desafio de produzir esse filme em poucos dias, ao lado de mais quatro amigos, os quatro atores à frente do elenco.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "O rito apenas expressa meu ressentimento com os críticos, o público e o governo, com os quais eu estava em constante batalha enquanto à frente do Royal Dramatic Theater. Um ano após me demitir do cargo, eu sentei e escrevi este roteiro em cinco dias. Eu fiz isso apenas para me libertar".



Ingmar Bergman

En Passion

Liv Ullmann Bibi Andersson Max von Sydow Erland Josephson Foto Sven Nykvist

Färg Eastmancolor



A paixão de Ana

En passion, 1969, 101 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P.A. Lundgren **Edição**: Siv Lundgren-Kanälv Elenco: Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson, Erland Josephson, Erik Hell, Sigge Fürst, Svea Holst, Annicka Kronberg, Hjördis Petterson

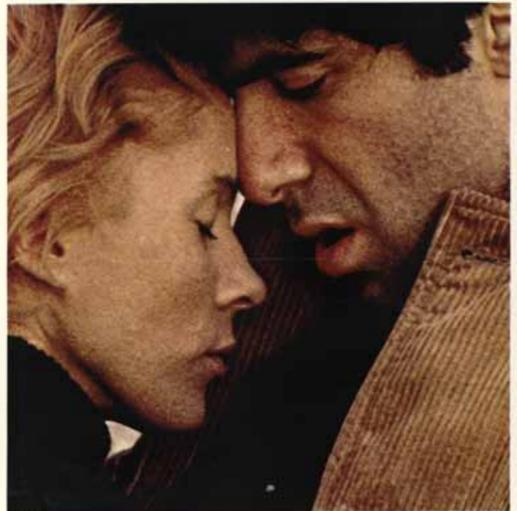
Um eremita, que vive em uma ilha isolada, começa um relacionamento com uma mulher casada.

Liv Ullmann e Bibi Andersson improvisaram as suas cenas de entrevista, enquanto Max von Sydow e Erland Josephson repetiram o que Bergman pediu que dissessem.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "A paixão de Ana poderia ter sido um bom filme, não fossem os traços tão evidentes da década de 1960. Eles deixaram uma marca, não só pelas saias e penteados, mas, ainda mais essencialmente, pelos elementos formais: as entrevistas com os atores e o convite de jantar improvisado. As entrevistas deveriam ter sido cortadas. O jantar deveria ter sido muito diferente, muito mais aparado. É lamentável que tantas vezes eu tenha sido tão didático. Mas eu estava assustado".

INGMAR BERGMANS BERÖRINGEN

ELLIOTT GOULD BIBI ANDERSSON MAX VON SYDOW





PROD: CINEMATOGRAPH AB / ABC

A hora do amor (este filme não será exibido)

Beröringen, 1971, 115 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: P. A. Lundgren Trilha sonora: Carl Michael Bellman, Peter Covent, Jan Johansson Edição: Siv Lundgren Elenco: Elliott Gould, Bibi Andersson, Max von Sydow, Sheila Reid

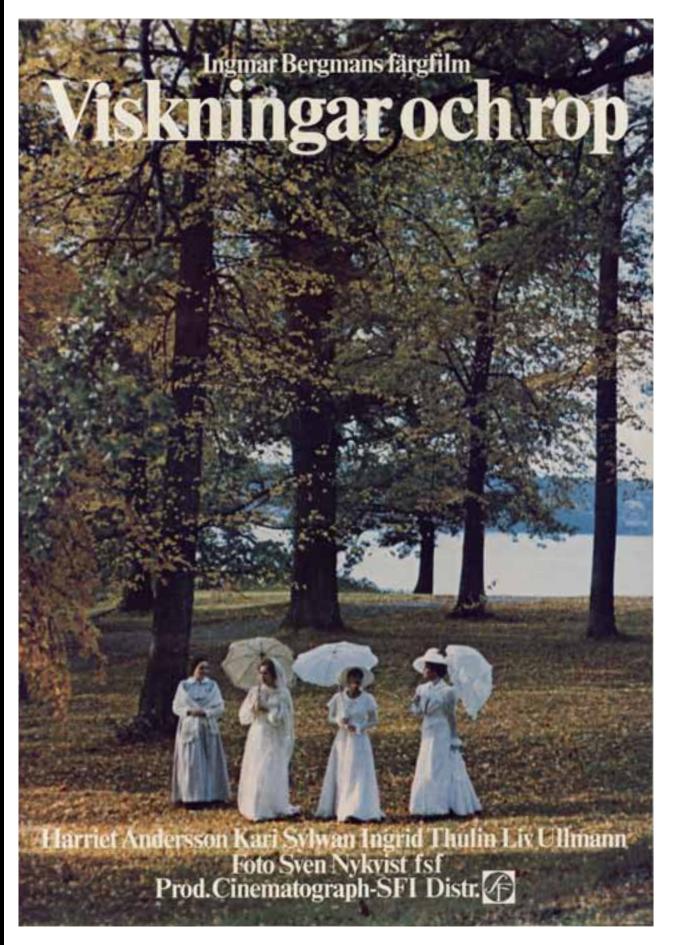
A esposa de um médico inicia uma relação amorosa com um arqueólogo americano.

Primeira coprodução de Bergman com uma empresa americana, a ABC Pictures Corporation.

Foi filmado em duas versões: uma com com cada ator falando sua língua nativa (sueco ou inglês) e outra com todos falando inglês. A primeira versão é extremamente rara hoje em dia.

Ao lado de Isto não aconteceria aqui, é um dos poucos filmes de sua filmografia totalmente desprezados por Bergman.

Insatisfeito com o roteiro que tinha em mãos, Bergman quis deixá-lo de lado, mas, em meio a uma produção que já estava encaminhada e pronta para começar, acabou fazendo o filme assim mesmo. Ele diz que a depressão de fazer esse filme o inspirou a escrever seu trabalho seguinte, Gritos e sussurros.



Gritos e sussurros

Viskningar och rop, 1972, 91 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Marik Vos Edição: Siv Lundgren Elenco: Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Anders Ek, Inga Gill, Erland Josephson, Henning Moritzen, Georg Årlin, Linn Ullmann

Uma mulher à beira da morte, na virada do século XIX para o XX, recebe a visita de suas duas irmãs, e sentimentos reprimidos entre elas vem à tona.

Vencedor do Oscar de melhor fotografia e indicado nas categorias de melhor filme, direção, roteiro original e figurino.

Bergman explicava o uso do vermelho no filme dizendo que, desde criança, achava que a alma humana era uma membrana em variações de vermelho.

Em seus diários, Bergman escreveu que gostaria de ter a atriz ameriana Mia Farrow no elenco desse filme. O encontro nunca aconteceu, mas Farrow estrelou vários filmes de seu futuro marido, Woody Allen, boa parte deles diretamente inspirados por Bergman, como Sonhos eróticos de uma noite de verão, A outra, Setembro e Maridos e esposas, entre outros.

Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann e o fotógrafo Sven Nykvist entraram de sócios do filme, trabalhando de graça e recebendo somente quando e se o filme tivesse retorno comercial.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Todos os meus filmes podem ser pensados em preto e branco, exceto Gritos e sussurros. No roteiro, eu escrevi que vejo a cor vermelha como o interior da alma. Quando eu era criança, via a alma como um dragão sombrio, azul como o fumo, pairando como uma enorme criatura alada, metade pássaro metade peixe. Mas tudo dentro do dragão era vermelho".



INGMAR BERGMANS

Scener ur ett äktenskap

MED LIV ULLMANN ERLAND JOSEPHSON BIBI ANDERSSON JAN MALMSJÖ FOTO • SVEN NYKVIST

Färg · Prod: Cinematograph AB · Distr.

Cenas de um casamento

Scener ur ett äktenskap, 1973, 155 min.



Scenes From a Marriage (Scener ur ett äktenskap) © 1974 AB Svensk Filmindustri

Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Björn Thulin Edição: Siv Lundgren Elenco: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmsjö, Gunnel Lindblom, Barbro Hiort af Ornäs, Anita Wall, Rossanna Mariano, Lena Bergman, Wenche Foss

Dez anos do relacionamento de um casal, entre brigas, separações, reencontros e diferentes entendimentos de uma vida a dois.

Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e indicado na categoria de melhor atriz em drama (Ullmann).

Produzido originalmente como uma série para a televisão sueca, em seis episódios, exibidos entre abril e maio de 1973. Os títulos dos episódios são: 1) "Inocência e pânico", 2) "A arte de empurrar as coisas pra debaixo do tapete", 3) "Paula", 4) "O vale das lágrimas", 5) "Os analfabetos" e 6) "No meio da noite numa casa escura em algum lugar do mundo". O sucesso da série foi tão grande que, segundo Bergman, a taxa de divórcios na Suécia aumentou exponencialmente no ano seguinte à sua exibição.

Bergman ofereceu duas opções para sua equipe e elenco: receber um salário ou ter uma porcentagem dos lucros da série e do filme. Erland Josephson e outros membros da equipe escolheram ter uma porcentagem, enquanto Liv Ullmann preferiu receber salário, já que sua experiência anterior, com o fracasso comercial de *Gritos e sussurros*, não havia sido satisfatória. *Cenas de um casamento*, no entanto, foi um enorme sucesso comercial.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Eu levei dois meses e meio pra escrever essas cenas; e toda uma vida adulta para vivê-las".



A flauta mágica

Trollflöjten, 1975, 135 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman, baseado na ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, com libreto de Emanuel Schikaneder Produção: Måns Reuterswärd Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Henny Noremark Edição: Siv Lundgren Elenco: Josef Köstlinger, Irma Urrila, Håkan Hagegård, Elisabeth Erikson, Britt-Marie Aruhn, Kirsten Vaupel, Birgitta Smiding, Ulrik Cold, Birgit Nordin, Ragnar Ulfung

A Rainha da Noite oferece sua filha a um rapaz. Mas para tê-la, ele precisa resgatá-la das garras de seu pai. A Rainha dá ao rapaz uma flauta mágica para ajudá-lo em sua jornada.

Produzido inicialmente para a televisão, teve posterior lançamento nos cinemas.

Indicado ao Oscar de melhor figurino e ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro.

Na cena de abertura, Bergman, Liv Ullmann, Erland Josephson e o fotógrafo Sven Nykvist podem ser vistos sentados na plateia.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "O mais importante para mim era que os cantores tivessem vozes naturais, não as artificiais. Há vozes sintéticas que soam maravilhosamente, mas você não consegue ver nos rostos se alguém está cantando".

Face a face

Ansikte mot ansikte, 1976, 135 min.





Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Anne Terselius-Hagegård Edição: Siv Lundgren Elenco: Liv Ullmann, Erland Josephson, Gunnar Björnstrand, Aino Taube, Kari Sylwan, Sif Ruud, Sven Lindberg, Tore Segelcke, Ulf Johanson, Kristina Adolphson

Perturbada pelas memórias de sua infância, uma psiquiatra à beira do colapso é cuidada por seu meio-irmão.

Indicado ao Oscar de melhor direção e de melhor atriz (Ullmann). Vencedor do Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro.

Foi produzido para o cinema e a televisão, tendo estreado em abril de 1976 em Nova York e exibido na TV sueca entre abril e junho do mesmo ano. A versão para a televisão foi no formato de uma minissérie em quatro episódios, cujos títulos eram: 1) "Separação", 2) "A fronteira", 3) "Terra do crepúsculo" e 4) "O retorno".

Sobre esse filme, Bergman disse, anos depois: "Se eu tivesse a experiência que tenho hoje e a força que eu tinha naquela época, eu teria traduzido este material em soluções possíveis e não teria hesitado por um momento. Teria sido uma obra sacrossanta de poesia cinematográfica".



O ovo da serpente

Das Schlangenei, 1977, 119 min.



da clínica beneficente de um estranho médico.

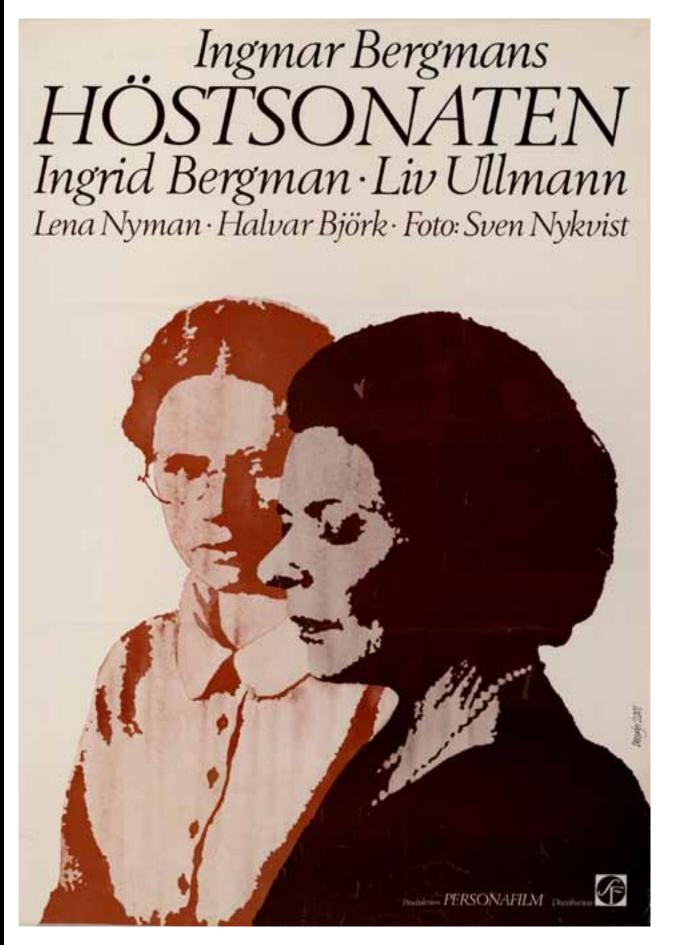
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Dino de Laurentiis Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Rolf Zehetbauer Trilha sonora: Rolf Wilhelm Edição: Petra von Oelffen Elenco: Liv Ullmann, David Carradine, Gert Fröbe, Heinz Bennent, James Whitmore, Glynn Turman, Georg Hartmann, Edith Heerdegen, Kyra Mladeck, Fritz Strassner

Dustin Hoffman foi convidado para o papel principal, mas recusou.

Logo depois de escrever o roteiro desse filme, Bergman teve de sair da Suécia por problemas com a receita federal. Não por acaso, ele foi morar na Alemanha, cenário desse seu roteiro, onde conseguiu financiamento para produzi-lo.

Na Berlim dos anos 1920, um trapezista judeu americano descobre o terrível segredo por trás

O título do filme vem de uma fala de Brutus na peça Júlio César, de Shakespeare.



Sonata de outono

Höstsonaten, 1978, 93 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Katinka Faragó Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Anna Asp Edição: Sylvia Ingemarsson Elenco: Ingrid Bergman, Liv Ullmann, Lena Nyman, Halvar Björk, Marianne Aminoff, Erland Josephson, Arne Bang-Hansen, Gunnar Björnstrand, Georg Løkkeberg, Mimi Pollak

Pianista de sucesso é confrontada por sua filha, depois de anos de negligência familiar.

Indicado ao Oscar de melhor atriz (Bergman) e de roteiro original. Vencedor do Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro.

Último filme de Ingrid Bergman.

Ingmar Bergman e Ingrid Bergman queriam trabalhar juntos já havia alguns anos. Essa foi sua única parceria.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Um crítico francês espertamente escreveu que 'com Sonata de outono, Bergman faz Bergman'. É espirituoso, mas infeliz. Para mim, isso é. Eu acho que é bem verdade que Bergman (Ingmar, que fique claro) fez um Bergman. Se eu tivesse a força para fazer o que eu gueria desde o início, não teria saído assim. Eu amo e admiro o cineasta Tarkovsky e acredito que ele seja um dos maiores de todos os tempos. Minha admiração por Fellini é ilimitada. Mas também sinto que Tarkovsky começou a fazer filmes de Tarkovsky e que Fellini começou a fazer filmes de Fellini. No entanto, Kurosawa nunca fez um filme de Kurosawa. Eu nunca fui capaz de apreciar Buñuel. Ele descobriu em uma fase inicial que é possível fabricar truques engenhosos, que ele elevou a um tipo particular de genialidade, e, em seguida, passou a simplesmente repetir. Ele sempre foi muito aplaudido. Buñuel quase sempre fez filmes de Buñuel. Então chegou a hora de me olhar no espelho e perguntar: 'Onde estamos indo? Bergman tem começado a fazer filmes de Bergman?' Acho que Sonata de outono é um exemplo irritante que sim".



Da vida das marionetes

Aus dem Leben des Marionetten, 1980, 104 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Horst Wendlandt, Ingmar Bergman Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Rolf Zehetbauer Trilha sonora: Rolf Wilhelm Edição: Petra von Oelffen **Elenco**: Robert Atzorn, Christine Buchegger, Martin Benrath, Rita Russek, Lola Müthel, Walter Schmidinger, Heinz Bennent, Ruth Olafs, Karl-Heinz Pelser, Gaby Dohm

Um empresário, vivendo um casamento problemático, começa a esboçar impulsos assassinos.

Considerado por Bergman seu primeiro filme totalmente alemão, feito quando já estava morando há alguns anos no país, totalmente acostumado a seu povo e a sua língua.

O título faz alusão a uma passagem de As aventuras de Pinóquio, de Carlo Collodi.

Feito em parceria com o canal de televisão alemão ZDF, no qual estreou em novembro de 1980.

O filme retoma um casal de personagens coadjuvantes de Cenas de um casamento.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Da vida das marionetes é baseado em observações concretas e memórias em torno de um tema que me perseguia há muito tempo: como dois seres humanos que estão incondicional e dolorosamente unidos no amor tentam ao mesmo tempo verem-se livres de suas algemas."



Fanny e Alexander

Fanny och Alexander, 1982, 188 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Jörn Donner Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Anna Asp Trilha sonora: Daniel Bell Edição: Sylvia Ingemarsson Elenco: Pernilla Allwin, Bertil Guve, Börje Ahlstedt, Harriet Andersson, Mats Bergman, Gunnar Björnstrand, Allan Edwall, Stina Ekblad, Ewa Fröling, Erland Josephson

Duas crianças, no início do século XX, têm que enfrentar a morte de seu bondoso pai. Pouco depois, sua mãe casa-se novamente, com o cruel bispo da cidade.

Planejado inicialmente como uma minissérie de televisão, acabou sendo lançado primeiro nos cinemas, só chegando à TV um ano depois.

Rendeu a Bergman seu terceiro Oscar de melhor filme estrangeiro, ganhando ainda em mais três categorias (fotografia, direção de arte e figurino) e sendo indicado em mais duas (direção e roteiro original). Além disso, ganhou o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro.

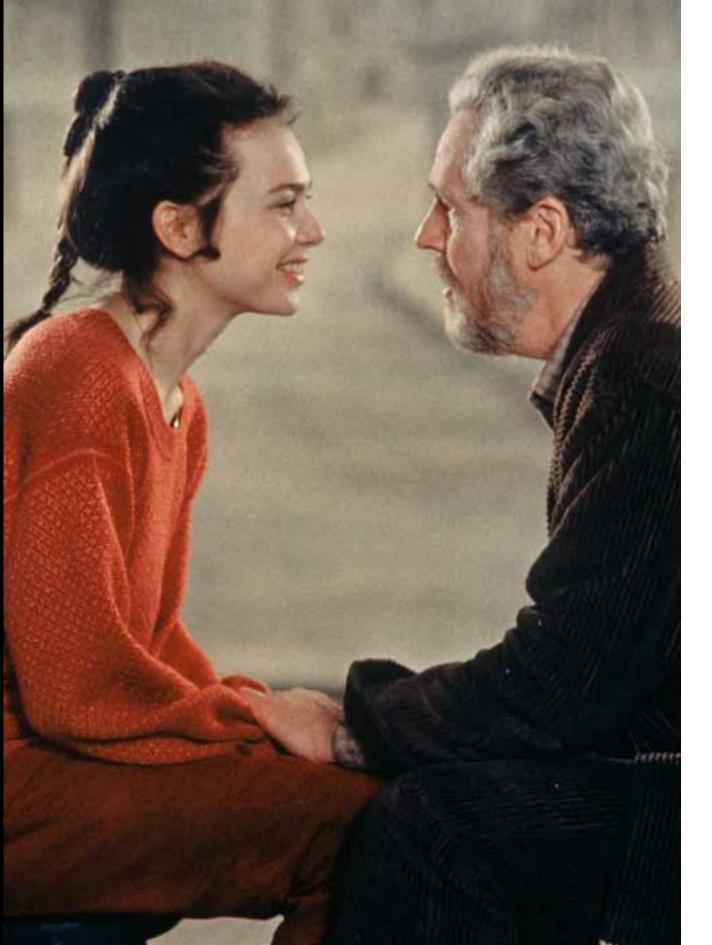
Durante a escrita do roteiro desse filme, o processo da receita federal sueca contra Bergman foi deixado de lado e ele pôde voltar a seu país.

Foi a produção de maior escala da carreira de Bergman, com 60 personagens, direção de arte e figurino de época, um roteiro de mais de mil páginas e seis meses de filmagem.

Já durante a produção, Bergman anunciou que este seria seu último filme para o cinema. Ele manteria sua promessa, ainda que lançado internacionalmente depois de três produções da televisão sueca: Depois do ensaio, Na presença de um palhaço e Saraband.

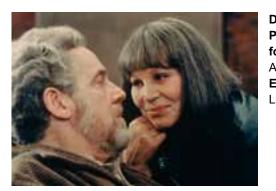
Sobre esse filme, Bergman dizia: "Eu concebi Fanny e Alexander durante o outono de 1978, época em que tudo à minha volta me deixou em profundo desespero. Mas eu escrevi o roteiro durante a primavera de 1979, e nessa época muita coisa havia melhorado. Sonata de outono tinha tido uma estreia bem-sucedida e meus problemas de imposto tinham se dissolvido no ar. Eu de repente me encontrei libertado. Eu acho que Fanny e Alexander se beneficiou do meu alívio, de saber que eu tinha aquilo que eu tinha".





Depois do ensaio

Efter repetitionen, 1984, 75 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Jörn Donner Direção de fotografia: Sven Nykvist Direção de arte: Anna Asp **Edição**: Sylvia Ingemarsson Elenco: Erland Josephson, Ingrid Thulin, Lena Olin

Um diretor de teatro, já com idade avançada, inicia a montagem de uma peça de Strindberg e conversa com suas atrizes.

Produzido originalmente para a televisão sueca, teve posterior lançamento em cinema fora do país.

Sobre esse filme, Bergman dizia: "Depois do ensaio foi escrito expressamente para a alegria de materializá-lo juntamente com Sven Nykvist, Erland Josephson e Olin Lena. Eu sempre acompanhei a carreira de Lena com ternura e interesse profissional. Erland é meu amigo há mais de 50 anos. Sven é Sven. Se de vez em quando eu sinto falta de trabalhar em um filme, é realmente apenas da colaboração com Sven que eu sinto falta. Assim, Depois do ensaio foi concebido para ser um agradável episódio no meu caminho em direção à morte".



INGMAR BERGMAN'S

IN THE PRESENCE OF A CLOWN

Na presença de um palhaço

Larmar och gör sig till, 1997, 120 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Måns Reuterswärd, Pia Ehrnvall Direção de fotografia: Tony Forsberg, Per Norén, Raymond Wemmenlöv, Sven-Åke Visén Direção de arte: Göran Wassberg Edição: Sylvia Ingemarsson Elenco: Börje Ahlstedt, Marie Richardson, Erland Josephson, Pernilla August, Peter Stormare, Anita Björk, Lena Endre, Agneta Ekmanner, Gunnel Fred, Johan Lindell

Dois internos de uma instituição psiquiátrica, um inventor e um professor, se juntam para realizar um filme.

Produzido originalmente para a televisão sueca, teve posterior lançamento em cinema fora do país.

Com o personagem principal desse filme, Bergman retoma um personagem de Fanny e Alexander, o inventor Carl Åkerblom, tio das crianças no filme de 1982.





Saraband

Saraband, 2003, 110 min.





Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Pia Ehrnvall Direção de fotografia: Raymond Wemmenlöv, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh, Jesper Holmström, Stefan Eriksson Direção de arte: Göran Wassberg **Edição**: Sylvia Ingemarsson Elenco: Liv Ullmann, Erland Josephson, Börje Ahlstedt, Julia Dufvenius, Gunnel Fred

Uma senhora visita seu ex-marido, de quem se divorciou anos antes, e acaba se vendo no meio de um drama familiar.

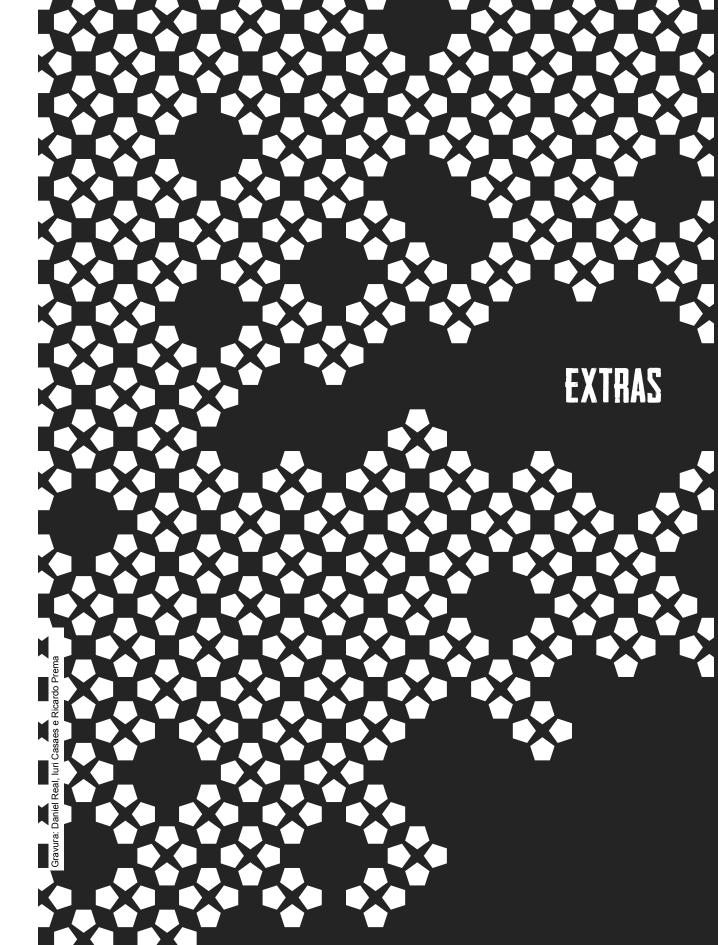
Produzido originalmente para a televisão sueca, teve posterior lançamento em cinema fora do país.

Último filme da carreira de Bergman.

Ainda que não seja uma continuação assumida de *Cenas de um casamento*, os personagens de Liv Ullmann e Erland Josephson têm aqui os mesmo nomes e profissões dos do filme de 1973. Além disso, em Saraband eles se separaram há 30 anos, mesma época em que os personagens do outro filme.

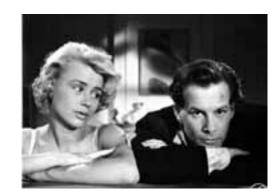
Sobre esse filme, Bergman dizia: "Eu o escrevi da maneira que me acostumei a escrever por mais de 50 anos – parece uma peça, mas poderia facilmente ser um filme, um programa de televisão ou simplesmente algo para ler".





Comerciais de sabonete Bris

1951-1953, 11 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Ingmar Bergman, Ragnar M. Lindberg Direção de fotografia: Gunnar Fischer Elenco: Doris Svedlund, Åke Jensen, Börje Lundh, Charles White, Ulf Johanson, Barbro Larsson, Georg Adelly, Emy Hagman, Lennart Lindberg, Berit Gustafsson

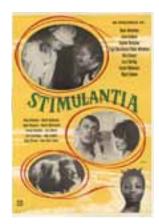
Nove comerciais para a marca de sabonetes Bris.

Em 1951, a indústria cinematográfica da Suécia entrou em recesso em protesto contra os altos impostos cobrados de produtos culturais. Precisando de dinheiro, Bergman resolveu aceitar o convite da marca de sabonetes Bris para filmar alguns comerciais.

Sobre essa experiência, Bergman dizia: "A principal razão pela qual eu quis fazer os comerciais foi que me foi dada liberdade financeira e eu podia fazer exatamente o que queria com a mensagem do produto. De qualquer maneira, eu sempre tive dificuldade de sentir ressentimento quando a indústria vinha correndo em direção à cultura com um cheque nas mãos."

Daniel (episódio do longa Stimulantia)

Daniel, 1967, 15 min.



Direção, roteiro e direção de fotografia: Ingmar Bergman Edição: Ulla Ryghe

Uma compilação de imagens caseiras em 16mm feitas por Bergman, anos antes, de seu jovem filho Daniel.

Stimulantia é uma coletânea de curtos filmes suecos, que tem episódios dirigidos ainda por Hans Abramson, Hans Alfredson, Arne Arnbom, Tage Danielsson, Lars Görling, Jörn Donner, Gustaf Molander e Vilgot Sjöman.

354 Ingmar Bergman Ingmar Bergman



Daniel (episódio do longa Stimulantia) Daniel, 1967, 15 min.

Fårö 1969 (TV)

Fårödokument 1969, 1970, 88 min.

Fårö 1979 (TV)

Fårödokument 1979, 1979, 121 min.



Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Sven Nykvist Edição: Siv Lundgren

Documentário com entrevistas com nativos e recém-chegados à ilha de Fårö, na Suécia, sobre os problemas de uma área pouco povoada.

Direção e roteiro: Ingmar Bergman Produção: Lars-Owe Carlberg Direção de fotografia: Arne Carlsson Edição: Sylvia Ingemarsson

Dez anos depois, famílias de agricultores e pescadores falam sobre a vida na ilha de Fårö, nesta sequência do documentário Fårö 1969.

Os abençoados (TV)

De två saliga, 1986, 81 min.



Direção: Ingmar Bergman Roteiro: Ulla Isaksson Produção: Pia Ehrnvall, Katinka Faragó Direção de fotografia: Per Norén Direção de arte: Birgitta Brensén Edição: Sylvia Ingemarsson Elenco: Harriet Andersson, Per Myrberg, Christina Schollin, Lasse Pöysti, Irma Christenson, Björn Gustafson

Os abençoados (TV) De två saliga, 1986, 81 min.

A história do casamento de uma vulnerável e ciumenta professora de meia-idade e de um homem alguns anos mais novo.

Depois da decepção de Depois do ensaio, que, contra sua vontade, foi lançado em cinemas fora da Suécia, Bergman decidiu deixar de lado a filmagem em 35mm e fez este que foi seu primeiro trabalho em vídeo.

356 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 357

O rosto de Karin (curta-metragem)

Karins ansikte, 1986, 14 min.



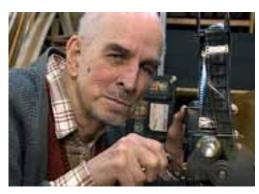
Direção e roteiro: Ingmar Bergman Direção de fotografia: Arne Carlsson Trilha sonora: Käbi Laretei **Edição**: Sylvia Ingemarsson

Filme feito a partir de fotos familiares de Bergman, em especial de sua mãe.

Acompanhamento ao piano por Käbi Laretei, ex-mulher de Bergman.

A ilha de Bergman (documentário)

Bergman Island, 2004, 83 min.



fotografia: Arne Carlsson

Direção: Marie Nyreröd Direção de

Quatro anos antes de sua morte, Bergman conversou com a diretora Marie Nyreröd sobre medos, arrependimentos, paixões e a sua obra.

Originalmente produzido como um programa de televisão em três partes (Bergman e o cinema, Bergman e o teatro e Bergman e a filha de Fårö), foi posteriormente remontado como um documentário e participou de festivais de cinema pelo mundo.

358 Ingmar Bergman Ingmar Bergman 359



A ilha de Bergman (documentário) Bergman Island, 2004, 83 min.

The Women and Bergman (documentário para TV)

Kvinnorna och Bergman, 2008, 29 min.



Produção: Eva Beling

Atrizes falam sobre sua relação com Bergman em trabalhos para o cinema e o teatro.

The Men and Bergman (documentário para TV) Männen och Bergman, 2008, 52 min.



Produção: Eva Beling

Atores falam sobre sua relação com Bergman em trabalhos para o cinema e o teatro.

Imagens do playground

(documentário)

Bilder från lekstugan, 2009, 29 min.

Direção e roteiro: Stig Björkman **Produção**: Stina Gardell **Direção de fotografia**: Ingmar Bergman **Edição**: Dominika Daubenbüchel

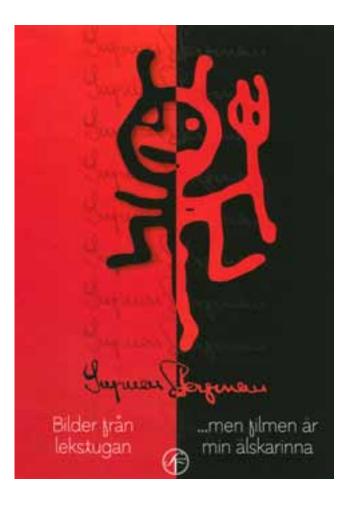
Documentário em cima de imagens feitas por Bergman, no início dos anos 1950, com uma câmera 9.5mm, com a qual costumava filmar momentos íntimos de sua vida. ...Mas o cinema é minha amante

(documentário)

...Men filmen är min älskarinna, 2010, 66 min.

Direção: Stig Björkman **Produção**: Stina Gardell **Edição**: Dominika Daubenbüchel

O documentário mostra entrevistas com Liv Ullmann e grandes cineastas influenciados por Bergman: Woody Allen, Martin Scorsese, Olivier Assayas, Lars Von Trier, Bernardo Bertolucci, Arnaud Desplechin e John Sayles, além de cenas dos bastidores de vários filmes do cineasta.



360 Ingmar Bergman Ingmar Bergman

Imagens do playground (documentário) Bilder från lekstugan, 2009, 29 min.

Créditos e agradecimentos

Patrocínio

BANCO DO BRASIL

Realização

MINISTÉRIO DA CULTURA CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Empresa produtora IURUBEBA PRODUCÕES

Empresa coprodutora

FJ CINES

Apoio

EMBAIXADA DA SUÉCIA NO BRASIL FUNDAÇÃO INGMAR BERGMAN

INSTITUTO SUECO

SWEDISH FILM INSTITUTE

Idealização

FRANCISCO LUCCAS
GISCARD LUCCAS

Curadoria

GISCARD LUCCAS

Coordenação geral

ALESSANDRA CASTAÑEDA

Produção executiva

ALESSANDRA CASTAÑEDA

Coordenação de produção PAULA FURTADO

Assistência de curadoria

FABIO SAVINO

Assistente de produção executiva

NATALIA MENDONÇA

Assistente de produção de base

BIA PIMENTA DANIEL CASTRO

Produção - São Paulo SÍLVIA CARVALHO

Produção - Brasília ANA ARRUDA

Monitoria - Rio de Janeiro RICARDO AQUINO Monitoria - São Paulo

PAOLA RIBEIRO

Monitoria - Brasília CECÍLIA ALVARES

Receptivo - Rio de Janeiro JANAÍNA VILLAS-BÔAS

Projeto gráfico e site DANIEL REAL RICARDO PREMA

Coordenação editorial

JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS

Ilustração DANIEL REAL IURI CASAES RICARDO PREMA

Revisão de textos RACHEL ADES

Tradução de textos

FABIANA COMPARATO

RACHEL ADES

TATIANA MONASSA

Textos inéditos

ÁLVARO DE MOYA ELY AZEREDO FABIO ANDRADE FERNANDO TOSTE RUBENS EWALD FILHO

Curso

SÉRGIO RIZZO

SÉRGIO RIZZO

Palestra

STIG BJÖRKMAN

Vinheta

EVA RANDOLPH

Assessoria de imprensa - Rio de Janeiro

CLAUDIA OLIVEIRA

Assessoria de imprensa - São Paulo

F&M PROCULTURA

Assessoria de imprensa - Brasília TÁTIKA COMUNICAÇÃO

Registro videográfico - Rio de Janeiro LUIZ GUILHERME GUERREIRO

Registro videográfico - São Paulo FILMES PARA BAILAR

Registro videográfico - Brasília VINÍCIUS FERNANDES

Legendagem eletrônica 4 ESTAÇÕES

Transporte internacional de cópias KM COMEX & TRANSPORTES

Revisão de cópias PAMELLA CABRAL

Impressão gráfica

GRÁFICA EDITORA STAMPPA

Agência de viagem

PAPANTUR VIAGENS E TURISMO

Agradecimentos especiais

AB SVENSK FILMINDUSTRI

EMBAIXADA DA SUÉCIA NO BRASIL

FRANCISCO LUCCAS

FUNDAÇÃO INGMAR BERGMAN

GAUMONT
GRÁFICA STAMPPA
INSTITUTO SUECO
NONSTOP SALES
SVERIGES TELEVISION
SWEDISH FILM INSTITUTE

Agradecimentos

ANN-KRISTIN WESTERBERG

ARNDT ROESKENS

ATELIÊ DE GRAVURA EBA-UFRI

CAMILA ÖSTERLUND CATRINE ÅKERBLOM CIDA GONÇALVES DANIELA DIETZE EMMA MELLANDER

HARRIET ANDERSSON

IENDIS ALVIS JAN HOLMBERG JOSIEL RABELO
KRISTER COLLIN
LARS HEDENSTEDT
LOTTA EDOFF
LUIZ EDUARDO SOUZA
MAGNUS ROBACH
MÁRCIA LUDOVICO
MÁRCIO LIMA
MARCOS REIS
MARGARETA LIDÉN

MARIANA PINHEIRO

MICHAEL WERNER

PETER TORKELSSON

PIERRE LILJEFELDT

MIKAEL STAHL

Direitos autorais das fotos (páginas 2 e 3; 364 e 365) sob licença da: AB Svensk Filmindustri, NonStop Sales, Swedish Institute e Swedish Film Institute. Reprodução proibida.

Direitos autorais das imagens dos posters sob licença da: AB Svensk Filmindustri, NonStop Sales, Swedish Institute e Swedish Film Institute. Reprodução proibida.

362 Ingmar Bergman Ingmar Bergman



