

Revista Filosófica de Coimbra

vol.16 | n.º32 | 2007

Mário Santiago de Carvalho
Henrique Jales Ribeiro
Montserrat Herrero
Hugo Mendes Amaral
Nuno Ricardo Silva
Pierre Guibentif
Michel Coutu
Edmundo Balsemão Pires
Luc-Henry Choquet

CONSTRUIR O BELO. BERGMAN OU O ROSTO NO FEMININO¹

Nuno Ricardo Silva
(Universidade de Coimbra)

“Conte de terreur, mais le visage est un conte de terreur”
Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*

Ainda não decorreram dois meses desde a notícia da morte de Ingmar Bergman, figura marcante do primeiro século pleno da história do cinema, encenador, argumentista, realizador, até actor. É da sua cinematografia que nos ocuparemos na tentativa de extracção de um conceito de belo especificamente cinematográfico. E, na certeza de que existem tantos bergmans quantas as perspectivas ou quantos os enfoques sobre a sua obra², marcamos nela uma via singular que, mais do que a tomar por um organismo rígido sujeito a um único tema, evidencia como entre o belo cinematográfico e o rosto (feminino) existe uma proximidade que nos permite construir o conceito de belo pela sua vizinhança. Não que o rosto se possa sem mais identificar com o belo tal como o veremos identificar-se com uma das marcas distintivas da originalidade de Bergman: o grande-plano e as suas variantes; a montagem afectiva. Se a projecção de um filme de Bergman

¹ Este trabalho faz parte dos estudos doutorais que levo a cabo e que são suportados por uma bolsa de investigação concedida pelo Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

² Em França, Bergman aquiesce perante a multiplicidade de interpretações sobre a sua obra que ainda hoje se faz sentir, sublinhando um critério que infelizmente não poderemos desenvolver: “Tout ce qui s’écrit dans votre pays au sujet de films m’intéresse infiniment. Il arrive aussi que cela me surprenne, parfois. L’optique est si différente d’un pays à l’autre que les étrangers se font sur ma personne et sur mes œuvres des idées qui n’auraient pu me venir à moi-même”: «Rencontre avec Ingmar Bergman», in *Cahiers du Cinéma*, n.º 83, 1958, p. 13.

“constitui um acontecimento estético a nenhum outro comparável e uma experiência de beleza e de emoções”³, e se esse acontecimento estético e essa experiência de beleza são reconhecidas e amiúde lembradas, tal tem sem dúvida que ver com toda a sua arte de imagens-movimento. Bela, diz-se, é a arte de Bergman, são as suas imagens. Essa beleza é bela porque é simplesmente do cinema e testemunha da sua penosa conquista da actividade artística⁴. Para essa conquista Bergman contribuiu na criação do que Deleuze denominou *imagem-afecção, que é o grande-plano, que é o rosto*⁵. O belo está próximo do rosto/grande-plano, não porque coincide com ele, mas porque aparece com ele, aparece nele e, conseqüentemente, dele toma de empréstimo as determinações que nos esforçaremos por relevar.

O belo *aparece* em imagens; podemos mesmo dizer que, enquanto conceito, é nelas que ele se nos figura⁶. Do ponto de vista da história do

³ Roux, S. – *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 257: “Tout projection d'un film de Bergman constitue un événement esthétique à nul autre pareil et une expérience de beauté et d'émotions qui marquent à jamais le spectateur”. De notar que toda a análise de Roux concerne justamente a questão do rosto (e do Rosto) na obra de Bergman, aproximando-a do percurso filosófico de Emmanuel Lévinas, e, inevitavelmente, centrando uma e outro em torno de um grande tema. De qualquer modo, interessamo-nos sobremaneira essa *experiência de beleza do lado do espectador*.

⁴ É neste sentido que segue Jean-Luc Godard na consideração de *Sommarlek* (1951) como “le plus beau des films!”. Cf. “Bergmanorama”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 85, 1958, pp. 1-5. Tentaremos, adiante, explicitar esta posição, muito embora não façamos nossa a questão quase arqueológica de saber do carácter artístico ou não do cinema.

⁵ É a tese de Deleuze: a imagem-afecção é uma variedade de imagens-movimento que o cinema cria ao aperfeiçoar as técnicas associadas ao grande-plano, sendo que este é o rosto, mais do que ser o plano de um rosto. Qualquer coisa que seja tratada como um rosto é um grande-plano, uma imagem-afecção – o que, em última análise, liberta o afecto da subjectividade humana. Acerca disto, vide Deleuze, G. – *L'image-mouvement. Cinéma I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 125 e ss.

⁶ Esta relação entre figura e conceito não é de todo óbvia, e no entanto ela testemunha a relação entre cinema e filosofia que subjaz a toda a nossa análise, bem como, em primeira-mão, aos dois tomos que Deleuze consagrou ao cinema. Resumamos o essencial da sua posição para de seguida experimentarmos o que se segue. Ela antecipa a relação estabelecida por Deleuze e Guattari entre filosofia, ciência e arte: “Les trois se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification” (*Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p. 187). Enquanto arte, pois, o cinema *cruza-se, entrelaça-se* com a filosofia e com a ciência – mas como? E porquê? Porque as três, filosofia, ciência e arte, constituem as formas do pensamento contemporâneo. Cada uma pensa à sua maneira, ou, como Deleuze disse em *Qu'est-ce que l'act de création?* (texto publicado postumamente em *Trafic*, n.º 27, pp. 133-142), cada uma tem uma maneira específica de *ter uma ideia*, e no entanto é possível que se encontrem. A arte pensa conservando e o que ela conserva, na generalidade, são *blocos de sensações*, i. e. *compostos de perceptos e*

cinema, as mais belas imagens de Bergman seriam aquelas em que se demonstrou mais capaz das técnicas de tratamento da imagem cinematográfica, precisamente no momento em que se serve delas e as recria para criar algo que ainda não existia. A haver um belo cinematográfico, ele confundir-se-ia com a novidade trazida por Bergman à história do cinema, e poderia, com razão, ser apelidado de belo bergmaniano. Enquanto tal, ele diria respeito, não só à perfeição plástica na recriação da ambiência decorativa ou à acuidade de determinados elementos descritivos, mas essencialmente ao privilégio concedido por Bergman ao grande plano/rosto e à inovação que aí sem dúvida operou⁷. Contudo, algo pode perturbar este esquema: o grande plano, o rosto, em Bergman, é belo?⁸

afectos (cf. Deleuze e Guattari, *op. cit.*, p. 154). O afecto, não mais do que o percepto, não diz respeito a alguma actividade da subjectividade, embora possa passar por ela, ou mesmo torná-la outra coisa. Veremos como esclarecer isto a propósito da *imagem-afecção*. O importante agora é perceber que, em vez de pensarem com conceitos (como o faz o filósofo), os grandes cineastas pensam com *blocos de movimento/duração*, designação genérica para as *imagem-movimento* e *imagem-tempo* (cf. Deleuze, art.º cit., p. 135). Esses blocos de movimento/duração são as figuras estéticas próprias do cinema, visto que a arte em geral conserva os perceptos e os afectos nos blocos de sensações, que são aquilo a que Deleuze e Guattari chamaram as *figuras estéticas* (cf. últ. *op. cit.*, p. 167: “les figures esthétiques (...) sont des sensations: des percepts et des affects, des paysages et des visages, des visions et des devenirs”; e, para as figuras do cinema e para uma sua caracterização possível, *L'image-mouvement*, p. 89: “Les blocs d'espace-temps sont de telles figures”). Quando a filosofia cria um conceito de sensação, ela está-se dirigindo directamente às figuras criadas pela arte. A nossa ideia é a de que, na construção do conceito de belo cinematográfico, estamos dirigindo-nos directamente às figuras do belo no cinema. Esse belo cinematográfico, que é preciso extrair, que é preciso ‘evidenciar’ está operante no cinema, em alguns filmes ou na obra dalgum cineasta, embora seja um conceito a construir na medida em que os conceitos do próprio cinema “ne sont pas donnés dans le cinéma” (Deleuze – *L'image-temps. Cinéma II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 366; cf. igualmente o *avant-propos* de *L'image-mouvement*, pp. 7 – 8), embora existam tanto quanto existe o próprio cinema (cf. *L'image-temps, loc. cit.*). Portanto, filosoficamente, há que extrair das figuras um conceito de belo a devolver ao próprio cinema, sem prejuízo ou subsunção de uma actividade a outra.

⁷ Esta é, indiscutivelmente, uma posição consensual. Entre muitos outros, veja-se Aumont, J. – *Ingmar Bergman. «Mes films sont l'explication de mes images»*. Paris: Cahiers du Cinéma/Auteurs, p. 170: «La maturité de Bergman coïncide avec l'invention des formes de ce pouvoir du visage. Une définition de son art pourrait commencer par là, et, sans trahir l'essentiel, s'y limiter». Mas dizer sem mais que é bela a imagem com a qual Bergman inovou é com certeza bastante arriscado; mantemo-lo de qualquer maneira no sentido de esclarecer a posição de Godard supra-referida.

⁸ É a pergunta pela natureza da relação entre belo e rosto: trata-se de uma identidade? A bem dizer pode haver aí uma identidade, mas ela revelar-se-á inevitavelmente paradoxal, ou pelo menos inane, evanescente.

Primeiro precisamos acordarmo-nos no seguinte: o belo de que partimos, a existir, desenrola-se em imagens e é indissociável de uma relação específica ao espectador. Em 1959 Bergman considerava três mandamentos que regiam a sua actividade, dos quais o primeiro dizia assim: “O espectador, a cada instante, tu divertirás”⁹. Ora, produzir arranjos de imagens e arranjos entre imagens que possam ser considerados belos pode em princípio pensar-se como uma forma de respeitar este mandamento. O belo, por conseguinte, aparece-nos no quadro de um juízo, ou, mais concretamente, como uma consideração, como uma apreciação feita pelo público – noção que multiplica a de espectador – aquando do visionamento de dado filme. Além disso, podemos também notar que o belo surge ligado ao gozo ou à diversão *sentida* pelo espectador.

O belo, portanto, está entre o espectador e a imagem; ele é percebido e reconhecido, pelo espectador, à imagem. Neste sentido, a nossa análise centra-se primeiramente no que, na esteira de Jacques Aumont, podemos designar *dispositivo cinematográfico*, enquanto solução concreta e singular para a gestão do contacto entre o espaço da imagem, também denominado espaço plástico, e o espaço do espectador¹⁰. A determinação do belo, outorgada ou não, pelo espectador, ao espaço da imagem terá então que ver com a sua relação aos elementos plásticos da mesma, ou seja, àqueles elementos que constituem a imagem e que pautam, em primeira instância, a relação que o espectador mantém com ela. Esses elementos são a superfície da imagem (a sua composição, as relações que se estabelecem entre as partes dessa superfície); a gama de valores ligada à maior ou menor luminosidade de cada zona da imagem e o contraste global daí resultante; a gama das cores e a sua relação igualmente contras-

⁹ Bergman, I. – “Chacun de mes films est le dernier”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 100, 1959, p. 52 : «Le spectateur, à chaque instant, tu divertirás». Os outros dois mandamentos de Bergman contrabalançam este e anunciam algumas *nuances*; são eles: «Les impératifs de ta conscience d’artiste, toujours tu suivras» (*loc. cit.*) e «Comme s’il était le dernier, chaque film tu feras» (art.º cit., p. 54).

¹⁰ Aumont parte de uma noção lata de dispositivo tal como ela surge no princípio dos anos setenta e a propósito do cinema. Entende por dispositivo o conjunto de determinações sociais tais como os meios e as técnicas de produção de imagens, o seu modo de circulação e de eventual reprodução, os lugares e os suportes que as difundem. O dispositivo, portanto, excede o caso do cinema, e excede também a utilização que dele fazemos. Veja-se, acerca disto, Aumont, J. – *L’Image*. Paris: Nathan, 1990, pp. 101-102; e, para o dispositivo como uma noção à volta da qual mais facilmente se podem encontrar as diferentes tradições teóricas e críticas do estudo da imagem, cf. *op. cit.*, p. 147.

tante; os elementos gráficos; e a matéria da própria imagem na medida em que é ela que dá lugar à percepção¹¹.

Para que se possa pensar a imagem cinematográfica de acordo com os seus elementos plásticos ter-se-á sempre de contar com a variação permanente de tais elementos dentro de uma mesma imagem. Trata-se aqui de uma novidade do cinema que a teoria do mesmo denominou por *cadrage* (enquadramento), definindo-a como mobilidade intrínseca da moldura ou do quadro (*cadre*) operado pela imagem movente¹²; ou, latamente, do facto de a imagem cinematográfica se definir, antes do mais, como imagem-movimento (*image-mouvement*). Quanto à imagem-movimento, acordemo-nos tão-somente nisto: ela é a primeira imagem-signo identificada pela lógica deleuziana do cinema e testemunha da sua leitura de Bergson, no qual Deleuze leu que *os movimentos são bastante claros enquanto imagens e que apenas se deve procurar no movimento aquilo que nele se vê*¹³. O movimento das coisas e as coisas enquanto se movem

¹¹ Esta enumeração é ainda de Aumont: cf. primeiro *loc. cit.* da últ. *op. cit.*. De notar a evidente preponderância de elementos espaciais. Mantê-la-emos até ao final da nossa análise na medida em que é, primeiramente, em termos espaciais que o próprio grande plano des-estrutura a relação do espectador à imagem cinematográfica, e na medida em que Bergman é insistente na manipulação de cada um desses elementos. Pode encontrar-se um exemplo significativo dessa insistência, entre tantos outros, na apresentação dos rostos das irmãs de Agnes/Harriet Andersson em *Lágrimas e Suspiros* (*Viskningar och rop*, 1973), que, antes de serem apresentados francamente – ou seja: de frente, perfeitamente iluminados – são-no dissimuladamente, com um ou outro lado da face mergulhada na penumbra, no negrume. Voltaremos, mais adiante, a este filme.

¹² De acordo com a análise de Aumont o quadro (*cadre*) é o que determina as dimensões do plano por meio de uma pirâmide visual particular (e em certo sentido imaginária) que nos devolve uma imagem contendo determinado campo visto de certo ângulo e com limites precisos. O enquadramento (*cadrage*), por seu turno, é a mobilidade potencial, o deslocamento possível e interminável da tal pirâmide visual; ele é, pois, a actividade do quadro. Cf. *L'image*, p. 113 e ss, onde se pode ler que “L'image cinématographique, existant dans le temps, est d'ailleurs idéalement équipée pour incarner visiblement la mobilité, virtuelle ou actuelle, du cadre, qui est le cadrage” (p. 116), ou que “Cadrer, c'est donc promener sur le monde visuel une pyramide visuelle imaginaire (et par fois la figer)” (*loc. cit.*).

¹³ Não conseguimos avaliar em tão exíguo espaço a natureza da relação do pensamento de Deleuze com o de Bergson; retenhamos apenas que o facto de o movimento valer como imagem levou Deleuze a considerar que IMAGEM = MOVIMENTO. Qualquer imagem é movimento, i. e. passagem de uma acção a uma reacção, sem que se possa definir qual das imagens age, ou é o móbil da acção, e qual delas reage, ou é o movido. Toda e qualquer imagem é ao mesmo tempo móbil e movida, o que quer no fundo dizer que a imagem é sempre movente-movida, é sempre movimento. E, na medida em que todas as

valem portanto enquanto imagens – (ainda) não enquanto corpos, acções ou qualidades. E enquanto imagens elas são signos ou são constituídas por signos. Com efeito, a lógica de Deleuze conta também com a classificação dos signos operada por Charles Sanders Peirce, a qual permite identificar signos de composição e signos genéticos para cada um dos tipos de imagem-movimento¹⁴. Veremos, a este respeito, quais são os signos que estão em questão na imagem-afecção.

coisas do mundo são tomadas como imagens, então o mundo, as coisas do mundo, eu próprio e também as partes do meu corpo, tudo se volatiliza, entrando num estado gasoso que não tem centros nem eixos pré-definidos que consigam ser ou produzir emanções de movimento, i. e. que consigam provocar imagens-movimento. Tudo está já em movimento nesse conjunto indefinido e infinito de imagens que Deleuze denominou *plano de imanência*. O plano de imanência é pois um conjunto indefinido ou aberto de imagens, ele refere *um mundo de variação universal*. É sobre esse plano que a imagem existe em si como imagem-movimento. Ora, a imagem-movimento é também definida como o conjunto daquilo que aparece, tendo o cinema, ou melhor, tendo toda uma parte do cinema se dedicado a explorar esse mesmo conjunto, na medida em que é o cinema que “nos dá imediatamente uma imagem-movimento”. Deleuze remata concluindo que o cinema procedeu a um auto-movimento da imagem ao criar imagens segundas que o mesmo Deleuze pretende organizar numa taxinomia. Para todos estes momentos podem ver-se *L'image-mouvement*, pp. 11 e ss, pp. 86 e ss. Para a natureza segunda das imagens cinematográficas, e em terminologia não deleuziana que no entanto esclarece o pensamento de Deleuze sobre este ponto, veja-se Epstein, J. – “Le monde fluide de l'écran”, in *Les temps modernes*, n.º 56, 1950, onde se pode ler: “ces figures inconstantes, non superposables, sont objets dans le monde filme: objets seconds d'une réalité seconde; mais celle-ci est bien toute la réalité sensible en fonction du spectateur”.

¹⁴ É possível defender que a relação do pensamento deleuziano com Peirce é bem menos profunda que a relação com Bergson, tanto no que se refere à posição que cada um dos dois autores tem nos dois textos sobre cinema, quanto no que se refere à sua presença no conjunto dos escritos de Deleuze. Não querendo de modo algum inviabilizar uma linha de investigação concernente à indissociabilidade entre pensamento e imagem/signo em Peirce e Deleuze que nos levaria bem longe, há contudo que reconhecer o facto de Deleuze se servir de Peirce como um instrumento de análise. Apoiando-se nas análises e na organização do pensamento de Peirce que Gérard Deledalle tinha feito em primeira instância, Deleuze considera ter sido Peirce o filósofo que foi mais longe na classificação sistemática das imagens, e aquele que melhor venceu o facto de ser a imagem a dar lugar aos signos. Para Deleuze, o signo é ele mesmo uma imagem particular que representa um tipo de imagem, seja do ponto de vista da sua composição, seja do ponto de vista da sua génese ou da sua formação. Para cada tipo de imagem, pois, há pelo menos dois signos. A Peirce vai Deleuze buscar esses signos, ou pelo menos a terminologia forjada por Peirce, muito embora possa aqui e ali modificar-lhe o sentido. Acerca disto, vejam-se pelo menos Deledalle, G. – *Théorie et pratique du signe. Introduction a la sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris: Payot, 1979; Peirce, C. S. – *Écrits sur le signe*. Paris: Éditions du Seuil, 1978 (textos traduzidos e comentados pelo mesmo Deledalle); e finalmente *L'image-mouvement* nas pp. 101 e ss.

A imagem-movimento divide-se, pois, em diferentes variedades consoante os signos que actualiza. Elas são, em *L'imagem-mouvement. Cinéma I*, a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-acção. É a combinação destas três variedades que se pode designar *montagem* – o que aliás nos autoriza a falar de uma montagem perceptiva ou de uma montagem afectiva, etc., consoante a predominância deste ou daquele tipo de imagem. Da consideração da montagem resulta finalmente que nunca se pode pensar a imagem isoladamente, mas imediatamente a imagem na sua relação com as imagens que a precedem e que lhe sucedem. Daí, enfim, que se possa falar de um *efeito de belo* ou de um *belo como efeito* do filme enquanto conjunto de imagens e relação entre essas imagens. É neste sentido que se pode admitir uma “experiência de beleza” (S. Roux) e a consideração de filmes que são belos, que são “os mais belos filmes” (J.-L. Godard).

Olharemos para *Um Verão com Monika* (*Sommarren med Monika*, 1953) de acordo com esse efeito de belo. Entre a década de 50 e a de 60, Jean Béranger, autor de *A grande aventura do cinema sueco*¹⁵, denunciava

¹⁵ *La grande aventure du cinéma suédois*. Paris: Eric Losfeld/Le Terrain Vague, 1960 [1959], pp. 214-268 (para uma apresentação e para a sinopse de todos os filmes realizados por Bergman até 1959), pp. 224-227 (para o lugar de *Um verão com Monika*). Béranger propunha a seguinte periodização: primeiro, “a revolta juvenil” (todos os filmes de *Crise*, de 1945, a *Vila portuária*, de 1948); depois, “o assalto à psicologia feminina” ou “o inferno dos casais” (de *A sede*, 1949, a *Sorrisos de uma noite de verão*, de 1955); e finalmente, “meditações sobre a vida e sobre a morte” (do qual fazia ainda parte *Prisão*, de 1948, mas que basicamente recolhia todos os filmes até *A fonte da virgem*, de 1959). Deve-se ler esta proposta, no sentido de encontrar a indecisão que apontamos, conjuntamente com ID. – “Les trois métamorphoses d’Ingmar Bergman”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 74, 1957, pp. 19-28. Mas também se deve tomar em linha de conta a periodização um tanto diferente que propôs Georges Sadoul – *Histoire du cinéma*. Paris: Flammarion, 1962, p. 371. Aí, *Prisão* (1948), cujo argumento foi pela primeira vez totalmente escrito por Bergman (como também lembra Béranger), marcará o começo da novidade de Bergman, que até então se teria mantido ao nível dos seus contemporâneos (por exemplo Hampe Fautsman). Ainda para Sadoul, seria necessário esperar por *Um Verão de Amor* (*Sommarlek*, 1951) para que Bergman inovasse na linha da grande tradição do cinema sueco: “la savante arabesque psychologique s’alliait à une plastique sans défauts, dans la plus grande tradition suédoise” (*loc. cit.*). De notar, ainda, que *Sommarlek* é o filme que Godard considera simplesmente belo: “j’aime *Sommarlek*” (art.º cit., p. 5). Finalmente, Sylvian Roux dá notícia de ainda outro modo de seccionar cronologicamente a obra de Bergman: John J. Michalczyk (*Ingmar Bergman ou la passion d’être homme aujourd’hui*. Paris: Ed. Beauchesne, 1977) terá proposto a seguinte divisão: de *Crise* (1945) a *Sorrisos de uma Noite de Verão* (1956)

alguma indecisão quanto ao lugar a atribuir ao filme em questão na obra de Bergman: tanto o considerava como uma reminiscência dos seus primeiros filmes (entre 1945 e 1949), realizados em tom de revolta juvenil contra a crueldade irreflectida dos “cidadãos conscientes e organizados” ou contra as mais diversas situações nefastas que envolviam os jovens casais, quanto, por outro lado, o colocava na segunda fase da obra de Bergman (de 1949 a 1955), na qual se descobriria a maioridade da mulher em relação ao homem, a sua força, a sua beleza, a sua preponderância no seio da vida conjugal. A periodização aqui suposta, e as demais que Béranger e outros críticos propuseram, é em si mesma artificiosa e simplificadora. A nossa tarefa não é, contudo, a de questioná-la. Vejamos tão-somente o motivo pelo qual Béranger vacila na atribuição de um lugar a *Monika*, ao mesmo tempo que procuramos o supra-referido efeito de belo.

Monika é uma rapariga jovem, desleixada e maltratada, tanto em casa, onde vive num ambiente da mais alta promiscuidade e sob a ameaça de um pai alcoólico, quanto no trabalho. Harry é um operário fabril que vive com o pai em regime de silêncio e segundo uma vigilância não menos suposta nas constantes reprimendas dos seus patrões e demais superiores. Eles encontram-se, e, sob a promessa do amor-perfeito e da felicidade, decidem fugir de barco entre as ilhas de um arquipélago de Estocolmo. Aliás, é Monika quem, ao contradizer o ritmo dos acontecimentos que os envolvem, portanto a dinâmica do grupo social a que pertencem (ela sai de casa, renuncia ao trabalho e incita Harry a fazer o mesmo), empurra o filme na direcção dessa grande fuga. É ela, com a sua insistência, com a sua determinação em simplesmente fugir, que transforma as imagens, transfigurando-as ao ritmo do seu próprio ímpeto. A cidade e as suas personagens, toda a tendência descritiva da primeira parte de *Monika*, tudo isso desaparece, ou pelo menos apressa-se na revelação de outra coisa, de algo maior e mais esplendoroso que nos faz esquecer as máquinas e os patrões, a hediondez e a promiscuidade. Está aí o verão, Monika arrasta-se, arrasta Harry e arrasta o filme com eles numa livre e, agora sim, bela viagem pelo arquipélago. Esta segunda parte do filme conjuga a inspecção do corpo belo, nu, selvagem de Monika e a exploração da beleza de veraneio do arquipélago de Estocolmo – o que quer dizer que Bergman não

estariamos perante o homem em luta contra a sociedade; já entre *O Sétimo Selo* (1957) e *O Silêncio* (1963), observaríamos a relação infrutífera a Deus, o infinito silêncio dos céus; e, por fim, desde *Persona* (1966), o silêncio metafísico dos céus transformar-se-ia numa preocupação pelas relações humanas depois da simples ausência de Deus (cf. Roux, *op. cit.*, p. 223). Sylvian Roux recusa, nas pp. 224 e ss. da *op. cit.*, qualquer periodização e, desse ponto de vista, estamos de comum acordo com a sua análise. Em *Um Verão com Monika* vemos simplesmente o princípio definidor, que não tem obrigatoriamente que ser primeiro, duma relação entre belo e rosto a explicitar ulteriormente.

só enfatiza a beleza feminina, mas também consegue o referido efeito de belo por uma clara oposição cidade/arquipélago que se desdobra na oposição trabalhadores/amantes por sua vez sobredeterminada pela oposição cárcere/liberdade.

Não obstante, esta lógica contra-pontística que levou Béranger a considerar *Monika* um grito de revolta juvenil contra a sociedade instituída não consegue explicar todo o filme. Isso é demasiado simples... e, com efeito, o verão não dura eternamente. Monika engravidou durante a viagem e a aproximação do Outono torna-a insustentável¹⁶. A vida, a força e a beleza de Monika enfraquecem inevitavelmente; o mesmo acontece com Harry. Tão depressa quanto elas apareceram, voltam a desaparecer. Harry sugere que voltem à cidade, que construam um lar para a sua filha. Monika não tem outra alternativa. Voltam. E na cidade tudo está diferente, as relações de Monika e de Harry com o ‘exterior’ são agora outras, eles vieram instalar-se num contexto bem diferente do da cidade inicial. Eles são homem e mulher, esposo e esposa, senhor e senhora. Perante a nova situação, eles têm de agir. Tendo que se ausentar, Harry parte e deixa algum dinheiro para Monika pagar a renda da sua nova casa. Ora Monika, que se tinha já revelado uma *bad girl*¹⁷, decide comprar um vestido novo e sair. Das suas saídas, que evidenciam o desprezo que alimentou desde cedo pela filha entretanto nascida, resulta toda uma cena de adultério que o próprio Harry presenciara ao regressar a casa com antecedência.

¹⁶ A tradição do cinema mudo sueco tem uma forte e inegável influência sobre toda a obra de Bergman, sendo que a sua manifestação é plural e permanente. Notemos somente que os diferentes ambientes em *Monika*, as suas diferentes paisagens se reflectem directamente nas acções das próprias personagens. Viktor Sjöström, que, com *Ingeborg Holm*, de 1913, pode ser considerado o pai artístico do cinema sueco (cf. Waldekranz, R. – “O realismo psicológico – herança literária do cinema sueco”, trad. António Landeira, in *Cinema Sueco*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969 [1964], p. 59), inspirado na cultura literária sueca de finais do séc. XIX/princípios do séc. XX terá estabelecido uma relação directa entre o facto de as personagens aparecerem diferentemente em diferentes cenas e factores como a meteorologia e a paisagística em geral. Todos os elementos participavam assim da acção e modificavam, pela sua interacção, a atitude das personagens. Segundo Béranger (*La grande aventure...*, p. 15), o enquadramento das fraquezas e da trepidação do coração humano andou sempre a par com a grandiosidade dos lagos e das florestas suecas. Neste sentido, não só *Monika*, mas ainda *Saraband* (2004) são filmes completamente suecos. E, com efeito, o próprio Bergman enfatizou a ascendência da cinematografia sueca sobre a sua obra.

¹⁷ Foi a própria Harriet Andersson quem este ano revelou como a figura feminina muito pouco comum que representou em 1953 levou a que nos Estados Unidos o filme merecesse o título *Story of a Bad Girl*. Cf. Oliveira, L. M. – “Harriet e Ingmar”, in *Público/Ípsilon*, Julho de 2007, p. 23.

De vestido novo, maquilhada, Monika, adúltera, está num bar. Ela fuma e qualquer coisa – a luz, claro – fá-la brilhar. A câmara aproxima-se; de repente, Monika crava-lhe os olhos, crava-nos os olhos. Harriet Andersson diz-nos hoje que agiu de acordo com uma ordem completamente inesperada dada por Bergman durante a rodagem: “vira a cabeça e olha directamente para a câmara”¹⁸. Assim, de um acidente, de um instante imprevisível do mesmo género daqueles que Bergman dizia valerem toda a sua vida¹⁹, algo de novo surge, ainda inexplicado, pronto a percorrer grande parte da obra de Bergman para aí ser explicado, desdobrado até ao limite – é “o rosto de uma mulher, introduzido como uma máscara lisa na fenda do quadro que lhe corta as extremidades; o olhar carregado mas inexpressivo”²⁰; uma luz que tanto esculpe, quanto esmaga; uma matéria visual na qual o grão da película emerge: esta foi, nos seus maiores filmes, a assinatura de Bergman, e permanece qualquer coisa dela em todos os seus filmes, antes como depois de *Persona*²¹, de 1966.

Béranger teve sem dúvida razão quando relevou que Monika/Harriet Andersson, brutal e desengonçada, malgrado a promiscuidade familiar em que vivia, com os seus cabelos constantemente despenteados e de novo penteados; com o seu sorriso astuto; com o seu peito; com todo o seu corpo

¹⁸ Encontramos aqui uma das características da direcção de actores de Bergman, que consistia em prepará-los para que as cenas fossem rodadas de uma só vez, visto que “la première prise est souvent la plus réussie”. Os actores estão bem dispostos, frescos, prontos para a “création et [pour] la conservation d’une étincelle de vie soudaine”. Essa centelha, essa faísca era o que Bergman considerava ser o elemento essencial que o incitava ao cinema como modo de expressão (vide, para isto, as suas declarações em art.º cit., *Cahiers du Cinéma*, n.º 100, 1959, p. 51). Para as explicações de Harriet Anderson, veja-se a sua entrevista em “Harriet e Ingmar”, in *Público/Ípsilon*, Julho de 2007, p. 24.

¹⁹ Cf., v. g., Aumont, J. – *Ingmar Bergman. «Mes films sont l’explication de mes images»*. Paris: Cahiers du Cinéma/Auteurs, 2003, p. 72.

²⁰ Com efeito há grandes planos expressivos em Bergman, mas os mais geniais permanecem aqueles que são sem expressão, pura fulguração de algo que acontece ao rosto mas que não é o rosto: o nada – é a primeira resposta de Deleuze – ou outra coisa qualquer. Veja-se o artigo de Jacques Rancière nos *Cahiers du Cinéma* em 2004 (“Vif, sans expression”, n.º 596) a propósito do último filme de Bergman, *Saraband*. Rancière fala de expressividade e de uma inexpressividade essencial, e liga-a à música como “cette chose vivante qui ne fait effet qu’en allant au-delà de l’expression”.

²¹ São palavras de Aumont, J. – *Ingmar Bergman. «Mes films...»*, p. 85: «Le visage d’une femme, glissé comme un masque plat dans la fente du cadre qui le coupe en ses bords; le regard chargé mais inexpressif; une lumière qui tantôt sculpte, tantôt écrase; une matière visuelle où le grain de la pellicule émerge: ce fut, dans ses plus grands films, la signature de Bergman, et il en reste quelque chose dans tous ses films, avant comme après *Persona*».

nu e com o seu desengonçamento de pequeno animal irresponsável apareceu bruscamente como uma das presenças eróticas mais poderosas de toda a história do cinema²². Estava também correcto quando viu aí um sinal do grande interesse e da forte impressão que a mulher causou, constantemente, em Bergman²³. Mas o certo é que Monika não é só esse pequeno animal desengonçado e irresponsável; ela é-o com certeza na primeira e na segunda partes do filme, mas torna-se algo de diferente na última parte: Monika mulher-adúltera é outra coisa; ela move-se, passeia-se na noite escondendo deliberadamente qualquer coisa que vai passar pelo seu rosto, que aí vai ser fixada, ou, pelo menos, que aí Bergman tentará fixar. O belíssimo *regard--caméra* que Deleuze reconhecia em *Um Verão com Monika*²⁴ coincide com o momento de captar a verdade de Monika, o seu móbil, aquilo mesmo que a faz agir e que, assim o cria Bergman a dada altura, passa sobre o seu rosto, passa no seu rosto. O belo, neste caso, é a franqueza, *inexpressiva, mas viva*, de um rosto de mulher..

No entanto este é apenas um dos termos que alimenta o paradoxo essencial da obra de Bergman – um paradoxo essencial na exacta medida em que ele afecta aquilo que de uma maneira generalizada se pensa poder definir essencialmente a sua obra, a saber (e reiterando): a aposta no poder do rosto e a invenção das formas desse poder. Em *Um Verão com Monika*, como ainda em *Sonata de Outono (Herbstsonate, 1978)* encontramos um desses termos: o rosto como paisagem da alma, o rosto como imagem absoluta, que tanto se volta para o exterior, apresentando-se, ganhando uma face reconhecível, quanto se volta para o interior, dando conta de uma

²² Sigo de perto Béranger, J. – *La grande aventure...*, p. 226.

²³ A dada altura Bergman afirmava: “Toutes les femmes m’impressionnent: vieilles, jeunes, petites, grosses, maigres, épaisses, lourdes, légères, laides, belles, charmantes, moches – vivantes ou mortes. J’aime aussi les vaches, les chattes, les guenons, les truies, les juments, les poules, les oies, les dindes, les femelles-hippopotames et les souris. Mais la catégorie féminine que j’apprécie le plus est celles des bêtes sauvages et des reptiles dangereux” (*apud*. Béranger, J. – *La grande aventure...*, p. 227). Bergman explorou-as quase todas, mesmo as animalizadas, “aussi voit-on Bergman passer, dans le désordre de la chronologie, de l’image de la femme comme idéal humain à l’image de la femme comme témoin de la misère charnelle, physiologique” [Amengual, B. – *Du réalism au cinéma. Anthologie*. Paris: Nathan, 1997, p. 513 (trata-se de uma leitura de *O Silêncio (Tystnaden, 1963)* originalmente publicada nos *Études Cinématographiques*, em 1966)].

²⁴ Deleuze, G. – *L’image-mouvement*, p. 135.

interioridade (psicológica ou metafísica), de uma alma onde é necessário procurar a verdade desse mesmo rosto²⁵. Este último termo é aquele que deu razão às leituras psicologistas da obra de Bergman em voga nos anos 50 e 60, leituras que o próprio Bergman não deixou de alimentar²⁶. E este rosto, ou este termo do paradoxo, é ainda o rosto belo, o rosto capturado

²⁵ Esta dupla face exterior e interior do rosto aparece no segundo volume de *Capitalisme et Schizophrénie* (Deleuze, G. e Félix Guattari – *Mille Plateaux*. Paris: Éditions du Minuit, pp. 205 e ss.) como a função de significação e de subjectivação do rosto, respectivamente: “la signifiante ne va pas sans un mur blanc sur lequel elle inscrit ses signes et ses redondances. La subjectivation ne va pas sans un trou noir où elle se loge sa conscience, sa passion, ses redondances (...). C’est pourtant curieux, un visage: système *mur blanc-trou noir*” (p. 205, itálicos no original). De notar que não se deve contudo confundir o paradoxo bergmaniano com a *máquina abstracta de rostificação* que desenvolveremos a seguir e que inflectirá o referido paradoxo no sentido do seu pólo negativo, conduzindo-nos, finalmente, à resolução bergmaniana do mesmo.

²⁶ Veja-se, a este respeito, o texto de Bergman nos *Cahiers du Cinéma* já citado: “Je veux faire des films pour exprimer les états d’âme, les émotions, les images, les rythmes et les personnages qui s’agitent au fond de moi-même, et qui (...) me préoccupent”, p. 48; ou, também de Bergman, «Qu’est-ce que faire des films?», in *Cahiers du Cinéma*, n.º 61, 1956, p. 10: «Moi, je m’exprime en faisant des films». O psicologismo está, em Bergman, intimamente ligado ao biografismo e até a um certo infantilismo putativamente característico da sua obra: cf., para a questão do infantilismo, Amengual, *art.º cit.*, p. 514 e ss. Demais a mais, *Lanterna Mágica* (trad. Alexandre Pastor. Lisboa: Caravela, 1988), biografia de Bergman aparecida em 1987, também autoriza a tendência para o biografismo e para o infantilismo que anda sempre associada à imagem bastante difundida de um Bergman-psicólogo. São disso exemplo o próprio Bergman, Béranger e Rune Waldekranz, que afirmava que “de maneira muito mais consciente e decidida que os seus antecessores [suecos], Bergman fez da alma o centro da acção, dando assim ao filme uma nova dimensão, que até então lhe faltava: a profundidade psicológica” (Waldekranz, R. – “O realismo psicológico – herança literária do cinema sueco”, trad. António Landeira, in *Cinema Sueco*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969 [1964]). Mas, e se a alma humana fosse uma desculpa? Uma justificação ainda demasiado fácil para a obra de Bergman? Atentemos nas suas próprias palavras, que, se conseguem afastar a atitude que apelidei psicologista, parecem no entanto corroborar aqueloutra do biografismo: “on me demande quelquefois ce que je poursuis dans mes films, quel est mon but. La question est difficile et dangereuse, et j’ai coutume d’y répondre par un mensonge ou une échappatoire : *«Je cherche à dire la vérité sur la condition des hommes, la vérité comme je la vois.»* Cette réponse satisfait les gens, et je me demande souvent comment il n’est personne qui remarque mon bluff, car la vraie réponse devrait être : *«J’éprouve un besoin incoercible d’exprimer par le film ce qui, de manière toute subjective, se forme quelque part dans ma conscience. Dans ce cas, je n’ai d’autre but que moi-même (...).»* Et si j’essaie de résumer ma seconde réponse, la formule finale n’a rien de très enthousiasmant: *«Une activité sans grande signification»*, “Qu’est-ce que faire des films?”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 61, 1956, p. 19.

em relativa estabilidade e franqueza – ele é tanto o rosto de Monika, quanto o de Marianne/Liv Ullmann em *Cenas da Vida Conjugal* (*Scener ur ett äktenskap*, 1960), quando, depois de Bergman ter mostrado a perfeição do seu casamento com Johan/Erland Josephson, e depois de ter mostrado os indícios de algo que consome e corrói essa perfeição, Marianne é surpreendida por um novo caso de divórcio. Ela, Marianne, é advogada, especializada em divórcios, perita na resolução das *cenas da vida conjugal*. Como o será Charlotte/Ingrid Bergman em *Sonata de Outono* (*Herbstsonate*, 1978), ela é uma mulher realizada e plena da sua beleza, mas o novo caso que tem perante si espanta-a, sufoca-a: uma mulher quer divorciar-se porque nunca amou, porque nem sequer consegue amar os seus filhos; e ela, Marianne, chocada, é presa por Bergman num grande plano que tanto evidencia a sua beleza natural quanto indicia algo que aí jaz ou que opera subterraneamente, prestes a destruir tanta perfeição e tanta beleza. Apanhada de surpresa, Marianne não deixa de ostentar um rosto belo, franco, sincero. Esse será ainda o rosto das irmãs de Agnes/Harriet Andersson em *Lágrimas e Suspiros* (*Viskningar och rop*, 1973): Karin/Ingrid Thulin e Maria/Liv Ullmann envolvem e cuidam, anónimas, dos últimos momentos de vida da sua irmã cancerosa, Agnes. Ao longo do filme, porém, Bergman começa a concentrar-se em cada uma delas: primeiro Maria, depois Karin. Os primeiros planos das sequências que tratam cada uma das irmãs (o erotismo infantil de Maria e a repulsa do contacto físico em Karin), bem como alguns dos planos que entremeiam essas sequências, são grandes planos nos quais os seus rostos aparecem semi-iluminados, semi-ocultos. Um dos elementos plásticos da imagem cinematográfica *supra* identificados está prestes a tornar-se significativo, reenviando o branco e a luz à clareza e à frontalidade, e o negro, o escuro ou a sombra à dissimulação, à mentira²⁷. Não é pois de admirar que uma mancha escura lhes encubra uma das faces e que só no final dessas duas sequências, um grande plano, frontal, no qual o rosto aparece perfeitamente iluminado,

²⁷ Esta significação das cores não é contudo homogénea no todo da obra de Bergman: em *Da Vida das Marionetas* (*Ur Marionetternas Liv*, 1980), o branco adquire potencialidades hipnagógicas, ele é o fundo onírico e hipnótico que dá a ver Peter perdido e perdido do mundo, dominado por algo que ele não controla e que faz com que se precipite inexoravelmente no impulso de matar a sua mulher – um impulso que o levará a assassinar Ka (a prostituta) sobre um palco-cama vermelho de lascívia e devassidão. “Ka”, aliás, mantém a proximidade entre a prostituta e a mulher de Peter, dado que esta última se chama precisamente Katarina. O branco, neste filme, é o contrário da vida, da emoção, do sentimento; é, portanto, o contrário do vermelho dos cenários de *Lágrimas e Suspiros* enquanto potência de vida oposta ao estado moribundo de Agnes. Mas, por seu turno, o vermelho de *Da Vida das Marionetas* também não é o vermelho de *Lágrimas e Suspiros*...

possa devolvê-lo, mas desta feita em rosto realçado, franco, belo. Isso mesmo se repete quando as duas irmãs conseguem finalmente, entre gritos e carícias, comunicar uma com a outra.

No entanto uma pergunta subsiste: serão esses rostos verdadeiramente francos e belos? Permanecerão eles, assim, intactos, para sempre? No final de *Sonata de Outono*, Charlotte, depois de se ter desnudado da sua máscara de mulher calma, bem sucedida; depois de ter gritado e chorado o mais que podia, desfazendo implacavelmente a sua *máscara*, abandona a casa da filha confiante, de novo senhora de si, profissional, bela da beleza duma mulher realizada, madura. Quase esquecemos a insistência nocturna sobre o seu rosto em lágrimas, desfigurado, desfeito. Em *Lágrimas e Suspiros*, a decoração cuidada dos espaços, o guarda-roupa e a maquilhagem das personagens, portanto o efeito de belo, retorna em todo o seu esplendor no final do filme, e nós percebemos como as personagens voltaram a afastar-se, estão prontas a descuidarem-se mutuamente, a viverem a sua vida em torno de si mesmas, sós, isoladas. Chegamos ao outro termo do paradoxo bergmaniano: o rosto, suposto palco ou paisagem onde a alma se exterioriza, se abre francamente a outrem num espectáculo de *beleza indizível*, porquanto ele é apenas *visto e sentido*; o rosto, com o qual a mulher responde, essa mulher que na *fábula cinematográfica* comum se oferece pelo “seu rosto e pela sua beleza”²⁸, é afinal uma espécie de *trompe-l’oeil*, um desengano, uma ilusão, uma falsidade – ele é, como no título do filme de 1966, uma *persona*. Bergman não se cansou de produzir estes rostos falsos, como, em certo sentido, o de Bengt Ekerot, a morte d’*O Sétimo Selo* (*Det Sjunde Inseplet*, 1957), ou a face maquilhada e quase irreconhecível de Liv Ullmann no princípio de *Persona* (*Persona*, 1966) – rostos que, apesar de desconfiarmos da sua veracidade, não deixam de se apresentar tais como são. E o belo passa de um ao outro termo do paradoxo: ele é tanto a beleza da franqueza que não tem necessariamente de

²⁸ Aumont, *op. cit.*, p. 12. Para Aumont, Bergman desmancha essa fábula, embora, é certo, se tenha servido dela frequentemente. E é também em Aumont que este mesmo paradoxo do rosto é longamente desenvolvimento: “L’art du visage chez Bergman se situe entre ces deux pôles: le visage maquillé, destiné aux faux de la rampe, qui a quitté l’humanité quotidienne pour devenir un corps-signe; et le visage ordinaire et communicant, celui où par nature ou par habitus je lis des émois, des cris et des chuchotements, la pavane et la tracas. Je renvoie encore à *Jeux d’Été* [*Sommarlek*], à ce film presque théorique de sa jeunesse, où l’actrice se partage si visiblement entre le masque et le visage: entre le visage-chose, blanchi, barré de soucils charbonneux, soulignant la bouche écrasée de rouge – et l’innocente surface d’un visage de jeune fille amoureuse et qui s’offre”: *op. cit.*, p. 166. Adiante, Aumont constrói o paradoxo nos termos que o estamos construindo agora: cf. pp. 168 e ss.

ser uma beleza plástica, quanto a beleza simplesmente plástica da falsidade. A co-presença do claro-escuro, da potência de branco e da potência de negro nas faces das personagens de *Lágrimas e Suspiros* testemunha a predisposição do rosto para o paradoxo, a sua tendência para a um tempo se apresentar belo e imediatamente se transformar em ou pelo menos esconder outra coisa. Assim sendo, a predisposição para o paradoxo afecta tanto o rosto quanto o belo.

A todos estes rostos, independentemente do seu posicionamento num ou noutro termo do paradoxo bergmaniano, Deleuze chamava imagem-afecção. Mas o que é, concretamente, a imagem-afecção²⁹? Antes do mais é necessário afastar o grande plano/imagem-afecção de uma sua simplificação que consiste em considerá-la como uma mera ampliação do rosto. A imagem-afecção não amplia o rosto, antes procede a uma mudança absoluta que consiste na extracção do rosto de qualquer estado de coisas, i. e. de quaisquer coordenadas espaço-temporais. O rosto, destarte concebido, torna-se pura expressão. E Deleuze considera que o que o grande plano produz é uma entidade – uma potência ou uma qualidade –, uma vez que, extraído o rosto das suas coordenadas, ele deixa surgir o afecto enquanto exprimido, tornando-se ele mesmo a imagem daquilo que exprime o afecto, i. e. tornando-se expressão. O ícone, signo de composição de toda uma parte da imagem-afecção, diz esta relação íntima entre exprimido e expressão. Tomando de empréstimo o exemplo de Jean Epstein, podemos ilustrar a formação da entidade, essa união de expressão e exprimido, lembrando, como fazia Epstein, que, quando vemos um cobarde a fugir, a partir do momento em que o vemos em grande plano, tudo o resto desaparece para dar lugar ao surgimento da cobardia em pessoa, ao sentimento-coisa, à Entidade. Diz Deleuze: “mutação do movimento, que deixa de ser de translação para devir *expressão*”³⁰. Aliás, a imagem-afecção é expressão também do ponto de vista do seu signo genético, o qual Deleuze encontra em Peirce ao proceder a uma aproximação entre expressão e primeiridade. No primeiro volume dos *Collected Pappars*, em *Principles of Philosophy*, Peirce considerou que a ideia do primeiro é predominante nas ideias de frescura, de vida e de liberdade, e, manifestando-se a liberdade numa variedade e numa multiplicidade inevitáveis, então o primeiro

²⁹ Cingimo-nos aos aspectos que, dela, nos permitem chegar a Bergman. Há toda uma outra linha de análise da imagem-afecção que vai dar a Antonioni e à proliferação dos espaços quaisquer, na qual estará em questão o qualisigno e já não o ícone. Cf. *L'image-mouvement*, pp. 156 e ss.

³⁰ *Op. cit.*, p. 136, itálico nosso.

também é predominante nas ideias de variabilidade e de multiplicidade; finalmente, ele é predominante no sentimento (*feeling*) enquanto distinto da percepção objectiva, da vontade e do pensamento³¹. Este sentimento distinto da percepção objectiva é uma pura qualidade, um puro talvez que Deleuze denomina afecto e que não se encontra necessariamente actualizado ou realizado numa dada pessoa e num dado estado de coisas – o que a imagem-afecção garante ao provocar, como vimos, uma mutação absoluta do movimento que desfaz as coordenadas espaço-temporais.

O putativo interesse de Bergman pela alma humana levou-o a utilizar frequentemente o grande plano/imagem-afecção numa clara tentativa de dissecação das potencialidades expressivas do rosto. Ora, apesar de ser a marca da sua originalidade, o grande plano/imagem-afecção não foi de modo algum criado por Bergman. Trata-se antes de uma possibilidade do cinema que tem uma longa história³² e que aliás foi um dos objectos preferidos de muita da teoria do cinema feita pelos próprios cineastas. Bergman junta-se-lhes na consideração de que o grande plano/imagem-afecção é a destinação de todo o cinema. Assim como Jean Epstein, Sergei Eisenstein e Bela Balázs consideraram que o grande plano era o trunfo do cinema “se este desejasse não se ficar pela banal reprodução da realidade”³³, assim também Bergman se lhes juntou ao considerar que o trabalho do cineasta “começa com o rosto humano. Podemos com certeza deixarmos absorver completamente pela estética da montagem [e fazer as mais diversas composições] de uma beleza indescritível, mas a possibilidade de se aproximar do rosto humano é sem dúvida alguma a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema”³⁴; e Bergman continua

³¹ *Collected Pappers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, 1.300-1.321.

³² Cf. toda a linha de divisão entre a *série intensiva* e o rosto enquanto *entidade reflexiva/reflectora*, ou seja, toda essa história que Deleuze conta malgrado a sua intenção de não contar uma história do cinema em *L'image-mouvement*, pp. 125 e ss.

³³ Aumont, J. – *L'image*, p. 107: “si celui-ci voulait ne pas en rester à la plat reproduction de la réalité”; e, para a consideração de Epstein que faz do grande plano a alma do cinema, cf. *op. cit.*, p. 105. O carácter fundamental e/ou matricial do grande plano, a sua máxima importância na arte cinematográfica parece também passar silenciosamente nas análises de Pascal Bonitzer. Veja-se os seus ensaios em *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinema*. Paris: Cahiers du Cinema, 1999, concretamente a p. 97, para a ligação da sensação de terror ao grande plano do primeiro filme dos Lumières.

³⁴ Bergman – “Chacun de mes films...”, p. 50, adaptado: “Trop de gens de théâtre oublient que notre travail au cinéma commence avec le visage humain. Nous pouvons certes nous laisser complètement absorber par l'esthétique du montage, nous pouvons assembler objets et êtres inanimés en un rythme éblouissant, nous pouvons faire des études d'après nature d'une beauté indescrivable, mais la possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma”.

dizendo que “o grande plano, objectivamente composto, perfeitamente dirigido e rodado, é para o encenador o mais extraordinário meio de investigação”³⁵. Tomando as suas palavras à letra, voltamos a encontrar o primeiro termo do paradoxo: formado pelo cinema mudo, é dele que Bergman guarda o gosto do rosto como paisagem da alma³⁶, como espelho do interior que é preciso trabalhar, recriar ou até mesmo fabricá-lo, fazê-lo mediante todo um trabalho de caracterização, de maquilhagem e de luz – é o efeito de belo –, mas também mediante toda a técnica do quadro (*cadre*) e do enquadramento (*cadrage*), visto que o quadro ou a moldura recorta o rosto e pressiona-o, extrai-lhe a expressão, o que ele tem a dizer ou o que tem para dar a ver, a sua verdade portanto. A “acmé deste sistema, diz Aumont, [é] a personagem sozinha no campo, em plano aproximado, e que para falar a outra pessoa se dirige a nós: Ingrid Thulin em *Les Communiantes*, os dois amantes do *Lien*, a mãe e a filha no final de *Sonate d’automne*”³⁷. A *akmè* deste sistema, podemos nós dizer, são as múltiplas cenas de confissão na obra de Bergman.

Aproximar-se do rosto: eis o lema de Bergman. Mas, o que é um rosto? O rosto, defendem Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, é um *conto de terror*³⁸. Nesse texto de 1980 o rosto aparece como um sistema estruturado em torno das superfícies brancas das faces, os muros brancos da significação, e os buracos negros, os olhos e talvez também as narinas, a boca onde a subjectividade aloja a sua consciência. Estão aqui em questão as funções que habitualmente se reconhecem ao rosto e que, três anos mais tarde, em *L’image-mouvement. Cinéma I*³⁹, Deleuze considera serem uma *função individualizante*, visto que o rosto distingue ou caracteriza alguém; uma *função socializante*, visto que ele manifesta um papel social; e uma *função relacional ou comunicacional*, na medida em que ele assegura não somente a comunicação entre duas pessoas, mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre o seu carácter, a sua individualidade, o seu modo de ser e o seu papel. Esta tripla função esclarece aquilo a que Deleuze e Guattari tinham chamado *máquina abstracta de rostificação*,

³⁵ Últ. *loc. cit.*: “Le gros plan, objectivement composé, parfaitement dirige et joué, est pour le metteur en scène le plus extraordinaire moyen d’investigation”.

³⁶ Cf. Aumont, J – *Ingmar Bergman. «Mes films...»*, p. 183.

³⁷ *op. cit.*, p. 194, adaptado: “Acmé de ce système: le personnage seul dans le champ, en plan rapproché, et qui pour parler à l’autre personnage s’adresse à nous: Ingrid Thulin dans *Les Communiantes*, les deux amants du *Lien*, la mère et la fille à la fin de *Sonate d’automne*”. [Agradecemos os comentários esclarecedores do Prof. Mário Jorge de Carvalho em torno desta *akmè*].

³⁸ Cf. p. 206: “Conte de terreur, mais le visage est un conte de terreur”.

³⁹ Cf., *op. cit.*, p. 141, que segurei de perto.

um *arranjo* ou um *conjunto de arranjos* por meio do qual cada indivíduo *adquire* um rosto ou *desliza* na direcção de um rosto mais do que *possui* um rosto⁴⁰. Quer isto dizer que são os rostos-tipos que essa máquina abstracta produz (o homem e a mulher, a criança e o adulto, o rico e o pobre, o branco e o negro, etc.) que vão como que colar-se ao rosto de cada um, criando indivíduos que são imediatamente reconhecíveis e cujo lugar no tecido social é facilmente identificável. O cinema, bem como qualquer arte que em algum nível se possa considerar representativa, serve-se destes rostos. O próprio Bergman se serve deles: as mulheres maduras ou pelo menos realizadas [Charlotte e a filha em *Sonata de Outono*, Marianne em *Cenas da Vida Conjugal*, Katarina em *Da Vida das Marionetas* (*Ur Marionetternas Liv*, 1980)], e os homens estáveis também [Peter no mesmo *Da Vida das Marionetas*, Johan no mesmo *Cenas da Vida Conjugal*, Frederik em *Sorrisos de uma Noite de Verão* (*Sommarnattens leende*, 1956), até a personagem interpretada por Viktor Sjöström em *Morangos Silvestres* (*Smultronstallet*, 1957)]. Todas estas personagens são construídas de acordo com algum padrão, estão como que normalizadas, são ao mesmo tempo significativas do lugar que ocupam e, à partida, só à partida, do acordo desse lugar com a consciência que presumimos encontrar-se debaixo da superfície do rosto.

Mas é também o cinema que pode interromper essa máquina abstracta de rostificação, e Bergman fê-lo como ninguém na sua exploração até ao limite da imagem-afecção. Os seus rostos (femininos) desfazem-se permanentemente, entram em jogos de indistinção, choram, desfiguram-se. *Persona*, filme maior e indecível⁴¹, por meio de uma montagem afectiva, levou o grande plano/imagem-afecção “até essas regiões onde o princípio de individuação deixou de reinar”⁴²: Alma/Bibi Andersson, a enfermeira

⁴⁰ Cf. *Mille Plateaux*, p. 217. A este respeito, podem ver-se os comentários de Buydens, M. – *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 1990, pp. 43 e ss., que pertinentemente lembra um encontro subterrâneo com a obra de Michel Foucault. Apontando direcções abertas por um tal encontro, poderíamos lembrar a proximidade arranjo/dispositivo, o pensamento do poder em termos de estratégia e acto ou mesmo a necessidade de pensar a subjectivação e de encontrar novas formas da mesma – necessidade essa que passa muitas vezes imponderada ou é amiúde sujeita a grande antipatia.

⁴¹ Acerca da indecibilidade de *Persona* poder-se-iam consultar numerosos textos. Vide, dentre eles, o da proposta de Sontag, S. – “*Persona*, o filme em profundidade”, trad. Rui Santana Brito, in *Ciclo Ingmar Bergman*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989, pp. 123-138.

⁴² Deleuze, G. – *L'image-mouvement*, p. 142. O grande plano só é o rosto na medida em que este último perdeu a sua tripla função. O grande plano, neste sentido, tendo começado por liberar o rosto das suas coordenadas espaço-temporais, condu-lo a uma desapropriação das suas funções (que eram apenas possíveis na co-presença das tais

tagarela, e Elizabeth Vogler/Liv Ullmann, a actriz muda, entraram num mundo alucinado no qual se fundem, um mundo que aliás a própria imagem não aguenta – daí os elementos gráficos introduzidos por Bergman, que cortam e recortam a imagem, que a queimam inclusivamente. Queimar a película é queimar o próprio ícone que no fundo nada significa: Alma, ou Elizabeth, descobriu o *nada* da sua expressão. Encontramo-nos aqui, claro, no outro termo do paradoxo. Estamos do lado do rosto que mesmo sendo belo não deixa por isso de ser menos falso, e por conseguinte requer todo um trabalho de destruição da máscara que ostenta. Na verdade Sylvian Roux lembra que Bergman ficou conhecido por desfear a beleza natural das suas actrizes de sempre. Isso é apenas um efeito deste paradoxo essencial que encontrámos na sua obra. Os seus grandes planos, que começaram por apagar as coordenadas espaço-temporais, acabam por rasurar os rostos, cortá-los aqui e ali, esfumá-los até, torná-los indistinguíveis, como no prólogo de *Persona*, ou então no plano em que Bergman junta uma metade do rosto de Alma e uma metade do de Elizabeth num só rosto. O rosto aparece, é merecedor de toda a atenção, ‘fenomenaliza-se’ por vezes até esplendorosamente, como no caso de *Monika*; mas depois vira-se para outro lado, ou a câmara abandona-o, ou o plano vaporiza-o tornando-o indistinto, sumido, apagado. Mal aparece, desaparece. E é essa também uma das determinações do belo, a sua instantaneidade, a sua aparição evanescente.

Num texto em muitos aspectos visionário, Virginia Woolf tendia a ligar o cinema à instantaneidade sensível, e o belo do cinema à mesma instantaneidade. Dizia: “O olho devora tudo instantaneamente, e o cérebro, agradavelmente excitado, prepara-se para ver o que se passa sem se agitar e sem pensar”⁴³. Nessa agradável excitação imediata, irreflectida, o belo está diante do espectador, pertence a uma realidade diferente da realidade quotidiana deste último, está imerso e brota de uma realidade que se apresenta e que ao mesmo tempo expulsa o espectador, mantém-no à distância para lhe dar tempo de abrir o seu espírito à própria beleza⁴⁴: *isto é belo, isto é o belo*. Mas isto que é belo não pára de se tornar outra coisa, que pode já

coordenadas) mediante a qual o apresenta numa nudez gritante, expressiva (cf. *op. cit.*, p. 141). No grande plano, na imagem-afecção jogam-se a selecção, a fixação do rosto e a sua desapropriação de si mesmo ou pelo menos das funções que habitualmente lhe reconhecemos. E é Bergman quem leva esse jogo até ao limite.

⁴³ Woolf, Virginia – “Les films et la réalité”, trad. Cécile Wajsbrot, in *Trafic*, n.º 19, p. 97: «L’oeil avale tout instantanément, et le cerveau, agréablement émoussillé, se prepare à regarder ce qui se passe sans remuer et sans penser».

⁴⁴ Artº cit., p. 98: “nous avons tout le temps d’ouvrir grand notre esprit à la beauté et d’y inscrire cette étrange sensation”.

não ser bela: a apresentação do belo, o seu desdobramento em imagens, está, em Bergman, indissociavelmente ligado ao paradoxo que sustenta o rosto – vivo, mas sem expressão (Jacques Rancière) – entre a sua construção e a sua ulterior destruição. Só o cinema pode produzir este belo. Virgínia Woolf considerava que esse belo era apenas um instante, porquanto, nascido no seio de todas as outras artes já existentes, o cinema ainda precisava libertar-se delas para criar e manter mais consistente um belo cinematográfico. Aquilo de que não suspeitava era ser a instantaneidade uma determinação essencial desse tal belo cinematográfico: assim como o rosto, ele aparece e desaparece; e, em Bergman, o rosto é ao mesmo tempo o palco, a superfície da sua fulguração e da sua rarefacção, da sua desapareção.

Faltará saber se o carácter evanescente, se a aparição-desaparecimento permanente do rosto e do belo que encontrámos em Bergman é suficiente para construirmos um conceito integral de belo. Evidentemente que não. Para acabar este trabalho será sem dúvida necessário percorrer outros cineastas e, por conseguinte, outras tantas figuras do belo. Depois haverá que saber da pertinência do belo para pensar o cinema na generalidade. Por agora, porém, centremo-nos em Bergman, no qual, embora possa dizer grande parte da obra de Bergman, este aparecer do rosto belo e sua desfiguração até ao nada não conseguem dizer talvez o essencial, a saber: uma certa ideia de que é o outro, de que é o corpo do outro, a sua ternura, a sua carícia, que devolve ao eu ou à pessoa um sentido apaziguante de existência concreta e de realidade. Há uma cena no último filme de Bergman, *Saraband* (2004), na qual ecoa toda a sua obra: Marianne/Liv Ullmann, bem mais velha do que a conhecemos em *Cenas da Vida Conjugal*, depois de sentir uma necessidade irresistível de visitar Johan/Erland Josephson na casa onde este se recolhera para viver os seus últimos dias, vai ao encontro dele. Ele está em casa, estendido numa cadeira a dormir. Marianne acorda-o, e, quando o abraça, solta um suspiro imenso que vai animar retroactivamente toda a obra de Bergman: *estás vivo, e eu também* – para lá do sonho, para lá da morte, para lá de todos os nossos fantasmas, para lá do grande paradoxo nihilizante dos nossos rostos. Esta tese encontra-se a *contrário* em muitos dos seus filmes (*Em Busca da Verdade*, *O Silêncio*, *Lágrimas e Suspiros*, *Da Vida das Marionetas*) e é expressamente formulada em pelo menos outros três: *Cenas da Vida Conjugal*, *Face a Face* e *Depois do Ensaio*. Mas, infelizmente, o tempo já não permite desenvolvê-la.