



*Ingmar
Bergman*

Grande
Retrospectiva

31 filmes

www.leopardofilmes.com

Grande
Retrospectiva

31 filmes

*Ingmar
Bergman*

Cópias Restauradas
Inéditos em sala



Bergman por Bergman

“Nenhuma outra arte – nem a pintura nem a poesia – conseguem comunicar a qualidade específica dos sonhos tão bem quanto o cinema. Quando as luzes se apagam numa sala de cinema e aquele ponto de luz branca se abre para nós, o nosso olhar pára, instala-se e torna-se bastante estável. Sentamo-nos apenas ali, deixando que as imagens fluam sobre nós. A nossa vontade cessa. Perdemos a capacidade de resolver as coisas e de colocá-las nos seus devidos lugares. Somos arrastados para uma sequência de eventos – somos participantes de um sonho. E criar sonhos... aí está um trabalho sumarento.”

Ingmar Bergman



O que é “Fazer Filmes”?

Ingmar Bergman

“Fazer filmes”, é para mim uma necessidade natural, uma necessidade comparável à fome e à sede. [...] Eu exprimo-me ao fazer filmes. Em *Sangue de um Poeta*, o grande Cocteau mostra-nos o seu alter-ego cambaleante no corredor de um hotel de pesadelo e faz-nos antever por trás de cada uma das portas cada uma das partes que o compõem, que constituem o seu “eu”.

Sem pretender hoje em dia igualar a minha personalidade à de Cocteau, pensei levar-vos numa viagem pelos meus estúdios interiores, onde, invisivelmente, se elaboram os meus filmes. Esta visita, temo que possa desiludir-vos: as instalações estão sempre em desordem porque o proprietário está demasiado ocupado com os seus assuntos para ter tempo de fazer arrumações. Para além disso, a iluminação é bastante má em certos locais, e, à porta de algumas salas, está escrito em letras grandes: “PRIVADO”. Enfim, o próprio guia pergunta-se às vezes o que vale a pena ser mostrado.

De qualquer forma, entreabriremos algumas portas. Não é certo que encontrem respostas precisas às questões que colocam, mas pode ser que, apesar de tudo, consigam juntar algumas peças do complicado *puzzle* que representa a elaboração de um filme. De facto, eu sou um ilusionista...

Se virmos o elemento mais fundamental da arte cinematográfica, a película, constatamos que ela é composta por pequenas imagens rectangulares – 52 por metro – e que cada uma está separada das suas vizinhas por um grande traço negro. E vendo-a mais de perto, descobrimos que esses mesmos rectângulos, numa primeira abordagem, parecem conter o mesmo motivo, distinguindo-se uns dos outros apenas por uma modificação quase imperceptível. E quando o mecanismo de alimentação da máquina de projecção faz com que se sucedam no ecrã as imagens de forma a não nos deixar ver mais do que 1/24 de segundo, temos a ilusão do movimento. Entre cada um destes pequenos rectângulos o obturador passa à frente da lente e mergulha-nos na obscuridade completa, para nos trazer a plena luz com o rectângulo seguinte. Quando tinha 10 anos

e manuseava a minha primeira lanterna – com a sua chaminé, a sua lâmpada a petróleo e os filmes indefinidamente repetidos – achava o fenómeno cheio de mistério e excitação. Ainda hoje, sinto passar em mim um daqueles tremores da minha infância quando penso que na realidade faço ilusionismo, porque o cinema não existe senão graças a uma imperfeição do olho humano, a sua inaptidão para perceber separadamente as imagens que se seguem rapidamente e que, essencialmente, são parecidas. [...]

O que é “rodar um filme”?

O que é então “rodar um filme”? Se vos colocasse esta questão, obteria sem dúvida respostas bastante diferentes, mas talvez concordassem num ponto: rodar um filme é fazer aquilo que é necessário para transportar o conteúdo de um manuscrito para uma película. [...]

Para mim, rodar um filme representa dias de trabalho árduo, dores musculares, os olhos cheios de poeira, odores sombrios, suor e lâmpadas, uma série indefinida de tensões e de esperas, um combate sem fim entre a vontade e o dever, entre a visão e o real, a consciência e a preguiça. Penso nos dias a acordar cedo, nas noites sem dormir, num sentimento mais agudo do que a própria vida, uma espécie de fanatismo centrado unicamente no trabalho, através do qual torno-me eu próprio, finalmente, uma parte integrante da película, um aparelho ridiculamente minúsculo cujo único defeito é necessitar de comida e bebida. [...]

Qual é o meu objectivo?

Perguntam-me algumas vezes o que é que eu procuro com os meus filmes, qual é o meu objectivo. A questão é difícil e perigosa, e tenho o hábito de responder com uma mentira ou uma escapatória: “Procuro dizer a verdade sobre a condição humana, a verdade como eu a vejo.” Esta resposta satisfaz as pessoas, e pergunto-me frequentemente como não há ninguém que repare no meu *bluff*, porque a resposta verdadeira deveria ser: “Eu sinto uma necessidade incoercível de exprimir através do filme aquilo que, de uma forma subjectiva, forma alguma parte da minha consciência. Nesse caso, não tenho outro objectivo senão eu mesmo, o meu pão de cada dia, a diversão e a estima do público, uma espécie de verdade que eu sinto naquele momento. E se tento resumir a minha segunda resposta, a fórmula final não tem nada de muito entusiasmante: uma actividade sem grande significado.” Eu não diria que esta conclusão me preocupe particularmente. Estou na mesma situação que a maioria dos artistas da minha geração:

a nossa actividade, a de todos, não tem grande sentido. A arte pela arte. A minha verdade pessoal ou uma meia-verdade ou mesmo sem a mínima verdade, excepto que tem valor para mim. Eu sei que esta maneira de ver as coisas não é muito popular, sobretudo hoje em dia. Apressar-me-ei então a defender a minha posição ao colocar a questão de uma outra forma: “O que é que gostaria de ter como objectivo ao fazerem os vossos filmes?”

Excertos de “Qu’est-ce que ‘faire des films’?”, texto publicado na edição nº 51 dos *Cahiers du Cinéma*, em Julho de 1956





O Cinematógrafo

Ingmar Bergman

“Eu deveria ter uns oito anos de idade. Havia uma loja de fotografia na rua Hamngatan, em Estocolmo. O seu verdadeiro negócio eram as câmaras. Também tinham cinematógrafos de brincar. Eu passava por esta loja frequentemente. Na montra havia um cinematógrafo. O meu sonho era oferecerem-me um.

O Natal chegou no devido tempo. Uns dias antes do Natal, o Sr. Jansson apareceu como de costume. A tia Anna von Sydow era imensamente rica. Ele era o seu motorista. Trazia um pacote grande, que claramente continha pacotes mais pequenos no interior. A tia Anna sempre me deu presentes esplêndidos. Pensei que ia finalmente receber um cinematógrafo.

Lá chegou a véspera de Natal. Esta era uma época ocupada para o meu pai. Orações de Natal e a missa da manhã do Dia de Natal... Muitas pessoas vieram para o gigante pequeno-almoço do Dia de Natal. Depois, à noite, reunimo-nos todos na sala de jantar. Os presentes foram entregues um a um. Aquele pacote foi levantado e o meu pai leu em voz alta o que estava escrito de lado: ‘Para o Dag, da tia Anna.’ Raramente nos meus oito anos de vida – ou nos meus oitenta anos de vida – sofri uma desilusão tão terrível. Meti-me debaixo da mesa. Deitei-me a chorar e recusei-me a sair.

Eu e o meu irmão Dag partilhávamos o quarto naquela altura.

A tia Anna oferecera-me um urso de peluche. Consegue imaginar algo mais humilhante do que um urso de peluche? O meu irmão não queria saber de cinematógrafos. Ele gostava de brincar com soldadinhos de chumbo. Tinha um grande exército. Aquele cinematógrafo ficou ali parado em cima da mesa, no centro do nosso quarto. Brillhava de forma misteriosa. Deitei-me na cama a olhar para ele. Pensei para comigo: ‘É agora ou nunca.’ Então, acordei o meu irmão e disse-lhe: ‘Troco-o pelo meu exército inteiro.’ Eu tinha cerca de 150 soldadinhos de chumbo. ‘Dou-te o meu exército inteiro se me deres o cinematógrafo.’ O meu irmão achou a ideia fantástica. Concordou imediatamente e o cinematógrafo passou a ser meu.”

Ingmar Bergman no documentário *Bergman Island*, de Marie Nyreröd, 2006

Lanterna Mágica

Ingmar Bergman

“Um ano antes tinha ido ao cinema pela primeira vez na vida e vira um filme sobre um cavalo que se chamava ‘Beleza Negra’, creio. O filme baseava-se numa história de um livro famoso para crianças. Ia ao cinema ‘Sture’ e nós sentámo-nos na primeira fila do balcão. Para mim isto foi o início de uma febre que ainda hoje não me passou. Aquelas imagens silenciosas com os rostos voltados para mim mexeram com os meus sentimentos mais profundos através de suas vozes mudas. Sessenta anos se passaram sobre isto e nada mudou, a excitação que um filme causa em mim é a mesma.”

“O realizador Victor Sjöström começou então, quase por acaso, a encontrar-se comigo. Um dia agarrou-me com força pelo cachoço e deu assim um passeio comigo pelo pátio asfaltado dos estúdios. Mantivemo-nos calados por muito tempo, mas por fim ele começou a dizer-me coisas perfeitamente compreensíveis, tais como: tu concebes planos demasiado complicados, tão complicados que nem tu nem o Roosling [director de fotografia] são capazes de solucionar. Trabalha com mais simplicidade. Fotografa os actores de frente, eles preferem isso. Além de a fotografia ficar muito melhor. E depois não impliques tanto com toda a gente, de contrário as pessoas zangam-se e trabalham mal. Não transformes tudo em coisas importantes. Se se faz isso o público sufoca. Um transporte, por exemplo, deve mostrar-se como um transporte mas sem que pareça necessariamente um transporte. Compreendes? Continuámos a dar voltas pelo pátio, às vezes andávamos para trás e para diante, Sjöström continuava a segurar-me pelo pescoço, falou-me de tudo muito concretamente, foi explícito, não se mostrando zangado apesar de eu não me ter mostrado nada simpático.”

“Como é sabido, há realizadores que têm sorte com o tempo, outros não. Decididamente eu pertencia à segunda categoria.”

“Quando terminei a rodagem do meu filme [Crise, 1946] e fui ter com [o montador] Oscar Rosander, ia desiludido, sofria profundamente, sentia uma fúria dentro de mim. Ele recebeu-me com um misto

de brusquidão e amizade. Apontou, sem rodeios, o que estava mal ou o que era inaceitável, elogiou-me aquilo que lhe pareceu ser bom, além de me desvendar os segredos da montagem de um filme. Entre outras coisas, mencionou um princípio fundamental: a montagem deve fazer-se já durante a rodagem do filme, cujo ritmo deve estar já no guião. Sei perfeitamente que há muitos realizadores que fazem o contrário, mas para mim o ensinamento de Oscar Rosander serviu-me para a vida inteira. Por isso é que o ritmo dos meus filmes é concebido já no manuscrito, à mesa de trabalho, concretizando-se depois diante da câmara.”

“Se alguma vez me vejo obrigado a tomar decisões precipitadas, fico logo com suores frios, fico paralisado de medo. Para mim, filmar é uma ilusão planeada no mais pequeno detalhe, é o reflexo de uma realidade que à medida que os anos vão passando vai parecendo cada vez mais ilusória.”

Ingmar Bergman, *Lanterna Mágica*, Ed. Caravela, Lisboa, 1998





Bergman por outros

Bergmanorama

Jean-Luc Godard

Na história do cinema, há cinco ou seis filmes que gostamos de criticar com estas palavras apenas: "É o mais belo dos filmes!". Porque não existe maior elogio do que este. De facto, para quê falar de *Tabu*, de *Viagem em Itália*, ou de *A Comédia e a Vida* [*Le Carrosse d'or*]? Tal como a estrela-do-mar que se abre e fecha, estes filmes sabem oferecer e esconder o segredo de um mundo do qual são, simultaneamente, o único guardião e o fascinante reflexo. A verdade é a sua verdade. Carregam-na profundamente neles mesmos, e, ainda assim, a tela rasga-se a cada plano para a semear aos quatro ventos. Dizer deles: é o mais belo dos filmes, é dizer tudo. Porquê? Porque é assim mesmo. E só o cinema pode utilizar este argumento infantil sem falsa modéstia. Porquê? Porque é o cinema. E o cinema é suficiente por si só. De Welles, de Ophuls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor, mesmo de Vadim, para elogiar os seus méritos, será suficiente dizer: é cinema! E quando o nome de grandes artistas dos séculos passados são trazidos pela nossa pluma, não queremos dizer mais nada. Imaginemos, por outro lado, um crítico elogiando a última obra de Faulkner dizendo: é literatura, de Stravinsky, de Paul Klee: é música, é pintura? Muito menos com Shakespeare, Mozart, ou Rafael. Não ocorreria a um editor, mesmo a Bernard Grasset, lançar um poema com o slogan: isto, é poesia! Mesmo Jean Vilar, enquanto encenava *Le Cid*, coraria ao colocar nos cartazes: isto, é teatro! Enquanto que "isto, é cinema!", mais que a palavra-passe, permanece o grito de guerra do distribuidor e do cinéfilo. Em suma, de todos os seus privilégios, o menor, para o cinema, é certamente não estabelecer a razão de ser da sua própria existência e fazer ao mesmo tempo, da ética a sua estética. Cinco ou seis filmes, disse eu, + 1, porque *Um Verão de Amor* é o mais belo de todos os filmes.

O último grande romântico

Os grandes autores são provavelmente aqueles cujo nome só sabemos pronunciar quando é impossível explicar de outra forma as múltiplas sensações e sentimentos que nos assaltam em certas circunstâncias excepcionais, diante de uma paisagem surpreendente, ou aquando de um acontecimento imprevisto: Beethoven, sob as estrelas, no topo de uma falésia batida pelo mar; Balzac, quando olhando a cidade a partir de Montmartre, nos parece que Paris nos pertence. Mas então, se o passado joga às escondidas com o presente na face daquela ou daquele que amamos; se à morte, depois de humilhados ou ofendidos, conseguimos finalmente colocar a pergunta suprema, à qual responde com uma ironia muito valeriana que se deve tentar viver, doravante, se as palavras forem prodigiosas, as últimas férias, a miragem eterna, se regressarem aos nossos lábios, é porque pronunciámos automaticamente o nome daquele que definitivamente terá uma segunda retrospectiva na Cinemateca Francesa, para aqueles que só tinham visto alguns dos seus dezanove filmes, de forma a ser consagrado o autor mais original do cinema europeu: Ingmar Bergman. Original? *O Sétimo Selo* ou *Noite de Circo*, ainda vai; a rigor *Sorrisos de uma Noite de Verão*; mas *Mónica* e *o Desejo*, mas *Sonhos de Mulheres*, mas *Rumo à Felicidade*, todos no máximo sob Maupassants, e quanto à técnica, falemos dos enquadramentos à *la Germaine Dulac*, dos efeitos à *la Man Ray*, dos reflexos na água à *la Kirsanoff*, dos *flashbacks* como já não se permitem fazer hoje em dia: está fora de moda, não, cinema é outra coisa, choram os nossos técnicos certificados; e, antes de mais, é um *métier*.

Pois bem, não! o cinema não é um *métier*. É uma arte. Não é uma equipa. Estamos sempre sós, no *plateau* como diante da página em branco. E para Bergman, estar sozinho significa fazer perguntas. E fazer filmes é responder-lhes. Não poderíamos ser mais classicamente românticos. Certamente, de todos os cineastas contemporâneos, ele é sem sombra de dúvida o único que não nega abertamente os processos caros aos vanguardistas dos anos 30, tais como estão ainda presentes em cada festival de filmes experimentais ou de amadores. Mas é bastante ousado da parte do realizador de *A Sede*, porque Bergman destina esse *bric-a-brac*, em perfeito conhecimento de causa, a outros filmes. Esses planos

de lagos, de florestas, de ervas, de nuvens, esses ângulos falsamente insólitos, esses contraluzes excessivamente estudados, não estão mais na estética bergmaniana dos jogos abstractos da câmara ou nas proezas da fotografia; eles integram-se, pelo contrário, na psicologia das personagens do *instante preciso* onde se trata, para Bergman, de expressar um sentimento não menos preciso; por exemplo, o prazer de Mónica ao atravessar de barco uma Estocolmo que acorda, e depois o seu cansaço ao inverter o trajecto numa Estocolmo que adormece.





A eternidade ao serviço do instantâneo

O instante preciso. Na verdade, Ingmar Bergman é o cineasta do instante. Cada um dos seus filmes nasce de uma reflexão dos heróis sobre o momento presente, aprofundando essa reflexão através de uma espécie de esquartejamento da duração, um pouco à maneira de Proust, mas com mais força, como se tivéssemos multiplicado Proust por Joyce e Rousseau, e chegando finalmente a uma gigantesca *meditação a partir de um instante*. Um filme de Ingmar Bergman é, se quisermos, um vigésimo quarto de segundo que se metamorfoseia e se estende durante uma hora e meia. É o mundo entre dois piscares de olhos, a tristeza entre duas batidas de coração, a alegria de viver entre duas palmas. Daí a importância primordial do *flashback* nestes sonhos escandinavos de caminhantes solitários. Em *Um Verão de Amor*, basta um olhar em direcção ao seu espelho para que Maj-Britt Nilsson parta como Orfeu e Lancelote em busca do paraíso perdido e do tempo reencontrado. Utilizado quase sistematicamente por Bergman na maior parte das suas obras, o *flashback* deixa de ser então um daqueles “poor tricks” de que falava Orson Welles, e passa a ser, se não mesmo o próprio tema do filme, pelo menos a sua condição *sine qua non*. Além disso, esta figura de estilo, mesmo quando utilizada como tal, tem doravante a vantagem incomparável de dar corpo de forma considerável ao cenário, pois constitui tanto o ritmo interno como o enquadramento dramático. Basta ter visto algum dos filmes de Bergman para perceber que cada *flashback* termina e começa sempre “numa situação”, numa situação dupla, diria, pois o mais forte é que essa sequência, como com Hitchcock no seu melhor, corresponde sempre à agitação interna dos heróis, ou seja, provoca uma reviravolta na acção, o que é o apanágio dos maiores. Aceitamos como fácil o que não era mais do que um aumento de rigor. Ingmar Bergman, o autodidacta menosprezado pelos do “*métier*”, dá aqui uma lição aos melhores de entre os argumentistas. Veremos que esta não é a primeira vez.

Sempre à frente

Quando apareceu Vadim, aplaudimo-lo por ter chegado na hora certa, enquanto a maior parte dos seus colegas estavam ainda uma guerra atrasados. Ao vermos as caretas poéticas de Giulietta Massina, aplaudimos também Fellini, cujo frescor barroco cheirava a renovação. Mas este renascimento do cinema moderno, cinco anos antes, o filho de um pastor sueco já o tinha levado ao seu apogeu. Então com o que é que estávamos a sonhar quando estreou *Mónica* e *o Desejo* nos cinemas parisienses? Tudo aquilo que criticámos ainda não terem ainda feito os cineastas franceses, Ingmar Bergman já o tinha feito. *Mónica* e *o Desejo*, era já *E Deus... Criou a Mulher*, mas conseguido de forma perfeita. E o último plano de *As Noites de Cabíria*, quando Giulietta Massina fixa obstinadamente a câmara, esquecemos que foi feito, também ele, na penúltima bobine de *Mónica* e *o Desejo*? Esta súbita conspiração entre o espectador e o actor que entusiasma André Bazin com tanta força, esquecemos que já a havíamos vivido, com mil vezes mais força e poesia, quando Harriet Andersson, com os olhos risonhos nublados de consternação fixados na lente, nos leva a testemunhar o seu desgosto por ter escolhido o inferno em detrimento do céu.

Nem todos podem ser ourives. Não está à frente dos outros quem grita do alto. Um autor verdadeiramente original é aquele que nunca enviará os seus guiões à empresa com o mesmo nome. Porque é novo, prova-nos Bergman, aquilo que é justo, e será justo aquilo que é profundo.

Ora, a profunda novidade de *Um Verão de Amor*, de *Mónica* e *o Desejo*, de *A Sede*, de *O Sétimo Selo*, é serem acima de tudo admiráveis na sua precisão de tom. Para Bergman, certamente, sim, um gato é um gato. Mas ele também o é para muitos outros, e isso é o mínimo.

O importante é que, dotado de uma elegância moral infalível, Bergman pode acomodar qualquer verdade, mesmo a mais escabrosa (ver o último esboço de *Mulheres que Esperam*). É profundo aquilo que é imprevisível, e cada novo filme do nosso autor desconcerta frequentemente os mais calorosos apoiantes do anterior. Esperávamos uma comédia, e é um mistério da Idade Média que aparece. O seu único ponto em comum, frequentemente, é esta inacreditável liberdade de situações à qual Feydeau daria vantagens, tal como Montherlant poderia dar vantagem à verdade dos diálogos, num momento, aliás, de paradoxo supremo, onde



Giraudoux faria o mesmo quanto à sua modéstia. Nem é preciso dizer que essa facilidade soberana na elaboração do manuscrito se alia, assim que a câmara começa a zumbir, de uma mestria absoluta na direcção de actores. Ingmar Bergman, nesta área, é igual a um Cukor ou a um Renoir. Certamente, a maior parte dos seus intérpretes, que aliás fazem por vezes parte da sua trupe teatral, são em geral actores notáveis. Penso sobretudo em Maj-Britt Nilsson, cujo queixo obstinado e beicinho de desprezo lembram Ingrid Bergman. Mas é preciso ter visto Birger Malmsten como um jovem sonhador em *Um Verão de Amor*, e reencontrá-lo, irreconhecível, como um burguês astuto em *A Sede*; é preciso ter visto Gunnar Bjornstrand e Harriet Andersson no primeiro episódio de *Sonhos de Mulheres*, e reencontrá-los, com um outro olhar, com novos tiques, um ritmo do corpo diferente em *Sorrisos de uma Noite de Verão*, para nos apercebermos do prodigioso trabalho de modelagem de que é capaz Bergman, a partir deste “rebanho” de que falava Hitchcock.

Bergman contra Visconti

Ou argumento contra *mise-en-scène*. É assim tão certo? Podemos comparar um Alex Joffé e um René Clément, por exemplo, porque não é apenas uma questão de talento. Mas quando o talento se aproxima tanto do génio que obtemos *Um Verão de Amor* e *As Noites Brancas*, será realmente útil discutir interminavelmente para descobrir quem é, em última análise, superior ao outro, o autor completo ou o realizador puro? Talvez sim, afinal, porque envolve analisar duas concepções do cinema, uma das quais talvez seja melhor do que a outra.

Existem, basicamente, dois tipos de cineastas. Os que andam na rua de cabeça baixa e os que andam de cabeça erguida. Os primeiros, para verem o que se passa à sua volta, são obrigados a levantar a cabeça de repente e muitas vezes, e de a virar ora à esquerda, ora à direita, contemplando com uma série de olhares o campo que se oferece ao seu olhar. Eles *vêm*. Os segundos não vêm nada, eles *observam*, fixando a sua atenção no preciso ponto que lhes interessa. Quando rodam um filme, o enquadramento dos primeiros será arejado, fluido (Rossellini), o dos segundos será apertado ao milímetro (Hitchcock). Encontraremos entre os primeiros uma divisão sem dúvida díspar, mas terrivelmente sensível à tentação da sorte (Welles), e entre os segundos, movimentos de dispositivos, não apenas de incrível precisão no *plateau*, mas que têm o seu próprio valor abstracto de movimento no espaço (Lang). Bergman preferiria fazer parte do primeiro grupo, o do cinema livre. Visconti, do segundo, o do cinema rigoroso.

Da minha parte, prefiro *Mónica* e *o Desejo* a *Sentimento*, e a política dos autores à dos realizadores. Que Bergman, de facto, mais do que qualquer cineasta europeu excepto Renoir, seja o mais típico representante, para quem ainda duvida disso, *A Prisão* é senão a prova, pelo menos o símbolo mais óbvio. Conhecemos o assunto: um realizador recebe um guião sobre o Diabo do seu professor de matemática. Porém, não é a ele que acontecerão uma série de desventuras diabólicas, mas sim ao seu argumentista, a quem pediu que o continuasse.

Homem do teatro, Bergman admite dirigir peças dos outros.

Mas como homem do cinema, pretende continuar sendo o único a bordo. Ao contrário de um Bresson e de um Visconti, que transfiguram um ponto

de partida que raramente lhes é pessoal, Bergman cria aventuras e personagens *ex nihilo*. *O Sétimo Selo* é encenado de forma menos hábil do que *As Noites Brancas*, o seu enquadramento é menos preciso, os seus ângulos menos rigorosos, ninguém negará isso: mas, e este é o ponto crucial desta distinção, para um homem de tão imenso talento como Visconti, fazer um filme que é um *filme muito bom*, afinal de contas, é uma questão de *muito bom gosto*. Ele tem a certeza de não errar, e de uma certa forma, é *fácil*. É fácil escolher as cortinas mais bonitas, os móveis mais perfeitos, fazer os únicos movimentos de câmara possíveis, se se souber de antemão que se é bom nisso. No que toca a um artista, conhecer-se muito bem é um pouco como ceder à facilidade. O que é difícil, pelo contrário, é avançar em território desconhecido, reconhecer o perigo, correr riscos, ter medo. Sublime é o instante, em *As Noites Brancas*, em que a neve cai em grandes flocos ao redor da barca de Maria Schell e Marcello Mastroianni! Mas este sublime não é nada, comparado ao velho maestro de *Rumo à Felicidade*, que, deitado sobre a relva, observa Stig Olin olhando amorosamente Maj-Britt Nilsson na sua *chaise-longue*, e pensa: "Como descrever um espectáculo de tão grande beleza!". Eu admiro *As Noites Brancas*, mas amo *Um Verão de Amor*.

Cahiers du Cinéma, nº 85, Julho 1958





Apresentação de Ingmar Bergman

Éric Rohmer

Ingmar Bergman não nos é, afinal de contas, desconhecido: Jacques Doniol-Valcroze falou-vos, no seu tempo, de *Um Verão de Amor*, apresentado em Veneza em 1952, e de *Mónica e o Desejo*, estreado em Paris em 1954. Mas foi preciso esperar pelo recente festival de Cannes e pela retrospectiva da Cinemateca para conhecer melhor um cineasta que já tinha realizado 17 filmes e que podemos hoje considerar, com toda a segurança, como um dos grandes nomes europeus. É um paradoxo do século XX, o facto de o cinema de um país tão próximo como a Suécia não ser para nós mais conhecido do que o do Japão. Esta nossa desconfiança é talvez o preço, excessivo na minha opinião, que pagamos pela forma como o via a geração anterior à nossa, no tempo dos Sjöstroms e dos Stillers. As obras de Sjöberg exibidas em França revelaram apenas um talento honrado, mas nada mais. Bergman, pelo contrário, embora permaneça afastado das grandes correntes modernas vindas de Itália ou da América, explora um terreno que é próximo ao velho continente e do qual ainda estamos longe de explorar todos os recantos. Bergman empurra o cinema numa direcção geralmente ignorada por Hollywood, a de uma certa literatura que vai de Rousseau a D. H. Lawrence, passando por Meredith e Proust, e de uma certa filosofia que vai de Kierkegaard ao existencialismo moderno. Longe de lançar, ingenuamente como os americanos, ou deliberadamente como Renoir, as bases de um novo classicismo, prolongou uma veia romântica, mais apaixonada pela ideia de *felicidade* do que pela moral, mais apta a retratar o estado do que a acção. A angústia que suscita provém mais do tédio do que da apreensão da catástrofe. Não lhe daria crédito por esta escolha, natural num país que não conheceu o fervor próprio dos anos de guerra, não fosse o facto de ele retirar a sua ética não tanto de influências literárias como da consciência de um poder que é específico do cinema: o poder de pintar, melhor do que qualquer outra forma de arte, a vida, a duração pura, e não apenas o drama, o tempo diferenciado pelo romance. Não é que as suas obras sejam desprovidas de intriga e de suspense. Sem serem monótonas, sabem mostrar que a vida, no fundo, é monótona. O acontecimento mais violento é adornado não com as cores da tragédia, mas do absurdo. Os pontos altos da acção estalam como chicotadas: longe de terminar

uma espera dolorosa, é com eles que começa o desconforto. O desfecho, feliz ou infeliz, não é, como noutros lugares, uma libertação: com a surpresa chega uma espécie de nova angústia, como no duelo em *Sorrisos de uma Noite de Verão*. Tudo tem sempre de ser posto em causa, recomeçado. As carícias e os beijos do casal em *Um Verão de Amor*, o braço de ferro sternbergiano entre o actor e o director do circo em *Noite de Circo*, as vicissitudes sórdidas da fuga de Mónica arrastam-se até nos darem uma sensação insuportável de repetição. Não creio que se possa levar o pessimismo mais longe. Se a resignação na obra de Bergman é de grau n, o desespero é sempre n+1. Se a felicidade está, em última análise, ao nosso alcance, é porque não existe outra felicidade para além daquela que está ao nosso alcance. É-nos retirada até chegarmos à alegria de a descobrir: não era tanto a cegueira, mas sim uma exigência vã, porém legítima, que nos levava a recusá-la. Todos os seus filmes são construídos sobre o mesmo tema: as citações solitárias de um passado que só pode ser revivido na memória, ou numa repetição onde, façamos o que fizermos, ele se acabará por degradar. A bailarina de *Um Verão de Amor* voltará ao seu ofício, os casais de *Noite de Circo*, *Uma Lição de Amor* e de *Sorrisos de uma Noite de Verão* reconciliar-se-ão, mas a ruptura produzida carrega os seus olhos de uma tristeza facilmente perceptível. "A vida é mesmo bela", exclama o cocheiro no final de *Sorrisos de uma Noite de Verão*. Nunca esta frase soou tão sinistra. Nesta comédia, que é casual apenas na aparência, Bergman não sabe (ou não quer) dissipar o mal-estar em que a sua obra anterior nos deixa. Neste mundo sufocante, os jovens e os simples têm poucos privilégios e a sua inocência dificilmente transparece: "És virgem, vê-se nos teus olhos", diz Petra, a criada de Anne Egerman. Em geral, o que se lê nos olhos das personagens é uma carne insatisfeita ou o cansaço que se segue a um abraço. Este é um universo de indiferença, e o jovem casal, que deve a sua felicidade mais à ironia do destino do que à força do seu engenho, não é excepção à lei comum. Muitos outros cineastas adoptaram uma visão não menos severa, mas conseguiram oferecer-nos um vislumbre de salvação. Para Rossellini, é a fé; para Renoir, é a violência de um sentimento forte, mesmo quando deitado fora; para a nova escola americana, é a inebriação de uma vida perigosa. Bergman coloca-se fora de qualquer categoria moral, ou mesmo prática. O objecto do seu estudo não é o sucesso, mas a felicidade, a permanência de um estado feliz. O seu objectivo é encontrar a eternidade no momento, o absoluto na sensação, mas a sua proposta é contraditória: o preço do momento é ilusório, mas só existe felicidade no momento, e o preço é estragado pelo facto de sabermos que é ilusório. Não existe solução, porque esta verdade não pode ser negada ou esquecida. "O inferno é o que está



à nossa volta porque Deus está morto”, é dito num dos seus primeiros filmes, *A Prisão*. Esta frase, “Deus não existe”, é repetida várias vezes na boca das suas personagens. O mal que sofremos é metafísico.

De cada vez que olhamos para o mundo, somos obrigados a voltar a esta evidência, da qual nada, nem mesmo o jogo, nos pode distrair. O mal não está à superfície, mas nas profundezas.

Os constrangimentos sociais, morais e físicos pesam pouco sobre os seus heróis, como pesam sobre Th. Hardy ou Strindberg. A sua paleta

não é piegas, e não se coíbe de cruza, mas o mundo que descobre, por mais elevado que seja por vezes, não é sistematicamente nauseabundo como o de Zola, Sartre ou Céline: é a tristeza que exala, mais do que o horror. Para Bergman, a Terra é “um bolo cheio de doçura”, mas saboreamo-lo sempre mal, quer o comamos de uma só vez, quer o mordisquemos migalha a migalha. O que louvo nele não é a sua ousadia, as liberdades que toma em relação à delicadeza ou à modéstia, pois aí Stroheim supera-o cem vezes, como superaria qualquer outro imitador. Nem é o desejo de nos inquietar com certos aspectos bizarros,

insólitos, como o surrealismo que por vezes reivindica. No seu próprio universo, o do desejo, Bergman vai à fonte e não aos efeitos. E depois recua mais do que nunca, concentrando-se na contradição que este desejo encerra em si mesmo. Identifica tudo com uma avidez e uma severidade até então desconhecidas; alarga a distância entre as pessoas e mostra de forma ainda mais forte a fome insaciável que as impele umas para as outras. Na sua obra, a vida assume o aspecto de uma farsa, de uma dança, por vezes hesitante, por vezes desenfreada,



mas que não passa de uma fachada que encobre a preocupação essencial das suas personagens, uma busca perpétua, hipertensa e doentia da felicidade. Esta filosofia de vida é acompanhada por um estilo por vezes extraordinariamente directo, outras vezes barroco, quase adulterado, que faz lembrar Sternberg. O tipo de sentimentos que exprime nasce, geralmente, da visão das próprias coisas, mesmo quando estas gostam de se mascarar. De facto, parece que os seus filmes contêm cada vez menos os muitos efeitos cinematográficos que temos o direito de considerar antiquados: reflexos na água, símbolos ingénuos, grandes céus inúteis, caras a todos

os nórdicos. A descrição da acção física é inegavelmente desajeitada ou indiferente. Os *raccords* são os mesmos, os combates em campo-contra-campo, como gostávamos nos anos 30. Em suma, está muito longe da perfeição americana actual. Também não é um pintor de paisagens; a sua imagem é plana: tal como Renoir ou os italianos, não sabe construir um todo coerente e claro com algumas pinceladas, jogar com elementos reais. E no entanto, à sua maneira, tem um sentido do lugar: é quase o cheiro das coisas, mais do que a sua forma ou massa, que lhe interessa. As margens de *Um Verão de Amor* e o lago de *Sorrisos de uma Noite de Verão*

têm uma presença mais poética do que arquitectónica. Mas Bergman dedica todo o seu esforço ao funcionamento do corpo humano, que amassa durante muito tempo, teimosa e febrilmente, “extraíndo” dos actores o que outros cineastas conseguiram por vezes fazer, mas nunca com a mesma paciência. Os seus melhores planos são os mais longos, onde deixa o motor da câmara ultrapassar o *tempo forte* da *prise*, e mesmo do *tempo fraco* que se lhe segue, procurando o *je ne sais quoi*, o imponderável que surge apenas no calor da filmagem. Pelo menos tudo parece acontecer como se assim fosse, porque esta riqueza, esta liberdade de jogo,



são o fruto, suponho, de uma direcção constante e apertada. Parece-me que Bergman procura sistematicamente essa centelha que Renoir, muitas vezes irreverente, deixa à graça do acaso. Tal como *Mónica* e *o Desejo* aniquila noventa por cento da audácia do miserabilismo tradicional francês ou italiano, também a cena de *Sorrisos de uma Noite de Verão* entre Anne Egerman e a criada Petra faz com que tudo o que tinha acontecido antes no género pareça pálido e esquemático. O som pleno da presença do autor não é de uma qualidade que possa ser posta em causa. É interessante comparar o texto que aqui apresentamos sobre Bergman com o que publicámos no mês passado sobre Renoir. Ao contrário dos seus homólogos americanos, os cineastas europeus gostam de definir a sua posição estética, o classicismo redescoberto para os primeiros, o romantismo temperado, para os segundos, pela nostalgia de um tempo em que o criador trabalhava menos na solidão: "Quero ser um dos artistas da catedral que se ergue na planície. Quero ocupar-me em fazer de uma pedra a cabeça de um dragão, anjo ou demónio, ou talvez de um santo, não importa..." Da minha parte, não creio que tenha exagerado as trevas, que tenha posto em evidência o demónio em detrimento do anjo. *Sorrisos de uma Noite de Verão*, a sua obra mais fresca, não é mais tranquilizadora do que os filmes anteriores. É por isso que eu o colocaria um grau abaixo de *A Regra do Jogo*, filme com o qual foi comparado. O pessimismo de Renoir deixa sempre uma porta de saída ou passa alegremente por cima daquelas que Bergman fechou antecipadamente. É pelo seu optimismo espontâneo e constitutivo que prefiro o cinema à literatura moderna, que, apesar das suas tentativas de fuga, está demasiado ancorada no mito do desespero. Eu disse que a obra de Bergman não era literária. Continua a sê-lo, no entanto, um pouco demais para o meu gosto, quanto mais não seja nesse aspecto. É a única crítica que posso fazer.

Cahiers du Cinéma, nº 61, Julho 1956



A obra de Ingmar Bergman

François Truffaut

Como é sabido, Ingmar Bergman [...] é filho de um pastor. Antes de se iniciar como realizador de cinema em 1945, escreveu peças e romances e sobretudo dirigiu, dirige ainda, um grupo de teatro. Foi por essa via que, em Estocolmo, encenou diversas peças de Anouilh, Camus e algumas obras-primas do repertório clássico francês ou nórdico. Esta actividade transbordante não o impediu de realizar 19 filmes em 13 anos; números que se tornam ainda mais vertiginosos se tivermos em conta que costuma ser o autor completo dos argumentos, dos diálogos e da cenografia. Desses 19 filmes, apenas seis foram explorados comercialmente em França: *Skepp till India land*, *Mónica e o Desejo*, *Sorrisos de uma Noite de Verão*, *Noite de Circo*, *O Sétimo Selo*, *Um Verão de Amor*. Graças aos prémios que, de há três anos para cá, tem vencido nos festivais, graças ao sucesso que os seus filmes têm junto do público cada vez mais numeroso dos *cinémas d'essai*, muitas das obras antigas de Bergman serão estreadas em exclusivo ao longo da próxima estação. Na minha opinião, os filmes susceptíveis de obter uma audiência similar à de, por exemplo, *Sorrisos de uma Noite de Verão*, são *Uma Lição de Amor* (comédia hilariante à maneira de Lubitsch), *Mulheres que Esperam* e *Sonhos de Mulheres* (comédia matizada com um pouco mais de amargura). Outros dois filmes, mais ambiciosos mas desiguais, poderão aspirar à carreira de *Noite de Circo*; trata-se de *A Prisão* – que conta a história de um realizador de cinema a quem o seu antigo professor de Matemática propõe fazer um filme sobre o inferno – e, sobretudo, *A Sede*, no qual um casal de turistas suecos, em viagem de comboio pela Alemanha despedaçada do pós-guerra, toma consciência dos seus próprios dilaceramentos morais. Na Suécia, Ingmar Bergman é hoje considerado o maior cineasta nacional, mas não foi sempre assim. O seu primeiro contacto com o cinema ocorreu em 1944, quando escreveu o argumento de *Tortura*, realizado por Sjöberg, o realizador de *Vertigem*. Era sobre as torturas que um professor de Latim chamado Calígula infligia aos alunos (pouco tempo antes, Bergman levava ao palco a peça homónima de Camus!). No ano seguinte, Bergman realizava o seu primeiro filme, *Kris*, que descrevia o sofrimento de uma rapariga cuja maternidade estava a ser disputada egoisticamente pela verdadeira mãe e pela mãe adoptiva.

Vieram depois *Det regnar pa var karlek* e *Cidade Portuária*, etc.

Os primeiros filmes de Bergman chocaram pelo seu pessimismo e pelo tom de revolta; tratava-se quase sempre de um casal de adolescentes à procura da felicidade na fuga, a braços com a sociedade burguesa. Essas primeiras obras foram geralmente mal recebidas. Bergman era apelidado de estudante subversivo, era suspeito de blasfemar, irritava profundamente.

O primeiro filme que lhe trouxe real sucesso junto da crítica, em 1948, foi *Uma Luz nas Trevas*: a história de um pianista que fica cego no decurso do serviço militar e que, regressado à vida civil, sofre as consequências da sua enfermidade até ser agredido, por despeito, por um rival. Fica então louco de alegria por alguém finalmente o ter tratado como um homem normal! Bergman era já bastante cotado quando, em 1951, surge uma crise na cinematografia sueca; nesse ano, não produziu filme algum, e, para sobreviver, realizou nove anúncios publicitários para uma marca de sabonetes.

No ano seguinte, retomou o seu verdadeiro trabalho com um ardor acrescido e realizou um dos seus melhores filmes, *Mulheres que Esperam*, provavelmente influenciado pelo filme de Joseph Mankiewicz, *Carta a Três Mulheres*. Aliás, a obra de Bergman é a de um cinéfilo. Com dez anos, dedicava o seu tempo de lazer a accionar um pequeno projector onde passavam sempre os mesmos filmes. Em *A Prisão*, enternece-se por uns instantes com essa memória de infância, ao mostrar-nos um cineasta que projecta num sótão um velho filme burlesco onde se vê uma perseguição, em ritmo acelerado, entre um homem em camisa de noite, um agente da polícia e o próprio diabo. Actualmente, Bergman possui uma cinemateca privada, com mais de cento e cinquenta filmes em 16 mm, que por vezes projecta em casa para os seus actores e colaboradores.

Ingmar Bergman viu muitos filmes americanos e parece ter sofrido a influência de Hitchcock: ao ver *A Sede*, é impossível não pensarmos em *Suspeita* e em *Ricos e Estranhos*, sobretudo pela maneira de conduzir prolongadamente uma cena de diálogos entre um homem e uma mulher, à base de pequenos gestos quase imperceptíveis e tremendamente verdadeiros, e com recurso a um jogo de olhares preciso e estilizado. É, aliás, a partir de 1948 – o ano de *A Corda* – que Ingmar Bergman irá deixar de fragmentar o recorte dos filmes, esforçando-se, através de uma maior mobilidade da câmara e dos actores, por registar em continuidade as cenas de maior importância. Só que, ao contrário de Juan Bardem, por exemplo, cujos filmes são sempre influenciados por um cineasta diferente e que nunca conseguiu fazer o que quer que seja em termos pessoais ou sensíveis, Ingmar Bergman assimila perfeitamente tudo aquilo que nele provém da sua

admiração por Cocteau, Anouilh, Hitchcock e pelo teatro clássico. Tal como a obra de Ophüls e de Renoir, a cinematografia de Bergman é dedicada às mulheres, mas, se invoca mais Ophüls do que Renoir, é porque o autor de *Noite de Circo*, tal como o de *Lola Montès*, adopta mais facilmente o ponto de vista das personagens femininas do que das masculinas. Dito de outro modo, e para concretizar esta nuance, digamos que Renoir nos convida a olhar para as suas heroínas através dos olhos dos seus parceiros masculinos, enquanto Ophüls e Bergman têm tendência para nos mostrar os homens tal como são reflectidos pelas pupilas das mulheres. Isto é particularmente sensível num filme como *Sorrisos de uma Noite de Verão*, em que os homens estão muito estilizados e as mulheres muito matizadas.



Um jornalista sueco escreveu: “Bergman é demasiado sábio a respeito das mulheres”; e Bergman respondeu: “Todas as mulheres me impressionam: velhas, novas, grandes, pequenas, gordas, magras, espessas, pesadas, leves, feias, belas, encantadoras, torpes, vivas ou mortas. Gosto também das vacas, das macacas, das suínas, das cadelas, das mulas, das galinhas, das patas, das peruas, dos hipopótamos fêmeas e das ratas. Mas a categoria feminina que mais aprecio é a dos bichos selvagens e dos répteis perigosos. Há mulheres que detesto. Gostaria de matar uma ou duas, ou então deixar-me matar por elas. O mundo das mulheres é o meu universo. Talvez me mova mal nele, mas nenhum homem pode verdadeiramente gabar-se de saber desenhencilhar-se nele por completo.”

Escrevem-se muitos artigos sobre Bergman, cada vez mais, aliás, e ainda bem. Aqueles que não terminam com uma tirada a respeito do pessimismo profundo da obra bergmaniana terminam com uma referência ao seu optimismo; tudo é verdadeiro quando se fala em termos gerais desta obra que, por amor à verdade, Bergman orienta obstinadamente em todas as direcções. Esta frase, extraída do diálogo de *Sorrisos de uma Noite de Verão*, resume bem uma filosofia da benevolência que vai frequentemente ao encontro do ab-humanismo de Audiberti: “O que vos deixa tão desesperadamente derrubados é a impossibilidade de proteger de um só sofrimento um único ser que seja.” Os primeiros filmes de Bergman levantam questões de ordem social; numa segunda fase, a análise torna-se individual, pura introspecção no coração das personagens; depois, de alguns anos a esta parte, são preocupações morais e metafísicas que predominam em *Noite de Circo* e *O Sétimo Selo*. Graças à liberdade que lhe foi concedida pelos produtores suecos, Ingmar Bergman, cujos filmes beneficiaram das receitas de exploração nos países escandinavos, queimou várias etapas e percorreu em 12 anos um ciclo criador bastante comparável com o que Alfred Hitchcock e Jean Renoir percorreram em trinta anos de cinema. Há muita poesia na obra de Bergman, mas impõe-se a *posteriori*, já que o essencial reside na busca de uma verdade, sempre mais frutífera. O ponto forte de Bergman é, acima de tudo, a direcção de actores. Ele entrega os seus principais papéis aos cinco ou seis actores em quem mais confia e que consegue tornar irreconhecíveis de um filme para o outro, em desempenhos muitas vezes diametralmente opostos. Descobriu Margit Carlqvist numa loja de camisas e Harriet Andersson num teatro de revista, na província, onde cantava de *collants* pretos. Faz poucos ensaios com os seus intérpretes e nunca altera uma única linha dos seus diálogos, escritos num só fôlego e sem nenhum plano pré-estabelecido. Quando um dos seus filmes começa, temos o sentimento de que o próprio Bergman ainda não sabia, na filmagem das primeiras cenas, como iria terminar a sua história, e isto deve ser por vezes verdade. Ficamos assim, como acontece em quase todos os filmes de Renoir, com a sensação de estarmos a assistir às filmagens, a ver o filme a fazer-se e até mesmo de estarmos a fazê-lo com o cineasta. Isto é, parece-me a mim, a melhor prova do sucesso de Bergman. De facto, impõe-nos, com uma força tal, personagens nascidas da sua imaginação, às quais faz pronunciar com extrema naturalidade um diálogo de teor admirável e sempre familiar. Bergman cita frequentemente O'Neill e, tal como ele, pensa que “toda a arte dramática que não se debruce sobre as relações do homem com Deus é desprovida de interesse”. Esta frase define bem as intenções

de *O Sétimo Selo* ao qual, contudo, confesso preferir *No Limiar da Vida*. *O Sétimo Selo* constitui uma meditação interrogativa sobre a morte. *No Limiar da Vida* é uma interrogação meditativa sobre o nascimento. É a mesma coisa, pois, nos dois casos, é a vida que está implicada. A acção de *No Limiar da Vida* decorre numa maternidade durante 24 horas. Não saberei resumir o argumento e o espírito do filme melhor do que Ulla Isaksson, que o escreveu com Bergman:

A vida, o nascimento e a morte são segredos – segredos pelos quais alguns são chamados a viver enquanto outros são condenados a morrer. Podemos assaltar o céu e as ciências com perguntas – todas as respostas são apenas uma. Enquanto a vida prossegue, coroa os vivos com angústia e felicidade.

É a sedenta de ternura, decepcionada nas suas aspirações, que deve aceitar a sua esterilidade. É a mulher transbordante de vida, a quem se recusa guardar a criança que esperava com paixão. É a jovem inexperiente, subitamente surpreendida pela vida, que é posta de chofre entre a multidão de parturientes.

A vida coroa-as a todas, sem fazer perguntas, sem dar respostas: prossegue a sua caminhada ininterrupta rumo a novos nascimentos, rumo a novas vidas.

Só os humanos fazem perguntas.

Ao contrário de *O Sétimo Selo*, que, pela sua inspiração nos vitrais medievais, continha muitos efeitos plásticos, *No Limiar da Vida* foi realizado com uma grande simplicidade, ficando a encenação inteiramente ao serviço das três heroínas, tal como Bergman se apagou diante do argumento de Ulla Isaksson. Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin e sobretudo Bibi Andersson são notáveis na sua adequação e emoção. Não há nenhum acompanhamento musical neste filme, no qual todos os elementos vão no sentido da pureza. O que espanta, nos filmes recentes de Bergman, é o seu carácter essencial. Todos os que foram postos no mundo e que estão vivos podem compreendê-los e apreciá-los. Com esses filmes, cuja simplicidade nunca deixa de nos surpreender, Ingmar Bergman está, a meu ver, ao alcance do maior número de espectadores no maior número de países.

(1973)

François Truffaut, *Os Filmes da Minha Vida*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa 2015



Para (não sobre) Ingmar Bergman

Wim Wenders

Querer dizer ou escrever alguma coisa sobre Ingmar Bergman parece-me presunçoso, cada comentário, uma petulância: estes filmes são, por si próprios, como que poderosos faróis na história do cinema. Nada lhes poderíamos desejar mais do que, precisamente, a libertação de todos os comentários, de todo o peso morto da sua história de interpretação, para que eles pudessem continuar a brilhar no futuro! Parece-me que dificilmente existirá outra obra de um realizador cinematográfico contemporâneo que consiga manter tanto brilho através das janelas cegas das “opiniões” e que, para nenhum outro filme, temos tanto o dever moral de o ir “ver” novamente, se não o tivermos já “compreendido”, como para com os de Ingmar Bergman. Gostaria por isso de lhe enviar, por este meio, apenas o meu cordial voto de parabéns pelo seu aniversário e de não o maçar com mais uma “opinião”. Prometo-lhe simultaneamente (e proponho-me a mim próprio) expor-me de novo aos seus filmes sem o peso morto da minha própria história da recepção deles.

Quando me lembro deles, revejo-me como aluno, com a minha namorada de então, indo juntos, secretamente (contra a proibição expressa da escola, da Igreja e dos pais, e naturalmente também por causa desta proibição) ao cinema para ver *O Silêncio*. Revejo-me a sair profundamente perplexo e a evitar, nos dias que se seguiram, a discussão do filme com os meus colegas, justamente porque a minha perplexidade não se teria podido expressar neste debate. Revejo-me, anos mais tarde, como estudante de medicina a vaguear, uma noite, já tarde, devido a uma sessão dupla de *O Sétimo Selo* e *Morangos Silvestres*, e a percorrer a cidade chuvosa até à alvorada, perturbado e agitado por todas as questões sobre a vida e a morte. E depois revejo-me outra vez, uns anos mais tarde, como estudante de cinema que condena *Persona* (*A Máscara*), e com ele todo o cinema de Bergman, e defende um cinema em que tudo deve ficar “na superfície das coisas”, visível, sem psicologia. Penso, com um pouco de vergonha, no meu discurso, que me parece agora bastante leviano, contra a “profundidade” e a “mania da procura de sentido” dos filmes de Bergman, confrontadas com a “evidência física” do cinema americano.

E revejo-me, depois de um novo salto no tempo, entretanto eu próprio realizador e na América, a sair de um cinema em São Francisco, depois da exibição de *Lágrimas* e *Suspiros* em que chorei baba e ranho e em que o “cinema europeu do medo e da cisma” que dez anos antes desprezara me apareceu como uma pátria na qual eu próprio estaria mais em casa e mais protegido do que na “terra prometida” do cinema, na qual eu me detinha e onde a “superfície”, outrora tão admirada, se tornara entretanto tão escorregadia e dura que já não havia agora efectivamente nada “lá por detrás”. E quanto mais eu tinha, como estudante, vociferado contra o “cinema do por trás das coisas”, tanto mais sentia agora a minha nostalgia pelo “lá por detrás” e me sentia mais do que reconciliado com Ingmar Bergman. Não sou especialista em cinema, vejo filmes apenas como todas as outras pessoas também o fazem, como “público”. Sei, por isso, que vemos um filme sempre apenas de modo “subjectivo”, isto é, vemos sempre e apenas o filme que o “filme objectivo”, lá à frente no ecrã, deixa aparecer aos olhos interiores de cada um dos espectadores. Julgo que isto é, ainda com mais acuidade, válido para os filmes de Ingmar Bergman: neles, vemo-nos “a nós próprios”, mas não propriamente “como num espelho”, não; é antes, “como num filme”
SOBRE NÓS.

Escrito em Julho de 1988 por ocasião do 70º aniversário de Ingmar Bergman.

Publicado pela primeira vez na revista editada pelo Instituto Sueco de Cinema: Chaplin.

Wim Wenders, A Lógica das Imagens, Ed. 70, Lisboa 2010



Stanley Kubrick

Em 1960, o realizador Stanley Kubrick, na altura com 31 anos, escreveu uma carta a Ingmar Bergman, dez anos mais velho, para lhe dizer que o considerava “o maior realizador em actividade”. Esta carta encontra-se actualmente na *Deutsche Kinemathek* – *Museum für Film und Fernsehen*.

9 de Fevereiro, 1960

Caro Sr. Bergman,

Estou certo de que deve ter sido suficientemente aclamado por todo o mundo para tornar esta pequena nota bastante desnecessária. Mas valendo aquilo que vale, gostaria de acrescentar o meu louvor e gratidão, como colega cineasta, pela sublime e brilhante contribuição que deu ao mundo com os seus filmes (nunca estive na Suécia e por isso nunca tive o prazer de ver a sua obra teatral). A sua visão da vida comoveu-me profundamente, muito mais do que tinha acontecido com quaisquer outros filmes. Penso que é o maior realizador actualmente em actividade.

Para além disso, permita-me dizer que ninguém o ultrapassa na criação dos cambiantes e ambientes, na subtileza da representação, no facto de evitar o óbvio e a caracterização tão completa.

Perante isto, devo também acrescentar tudo o resto que envolve a criação de um filme.

Acho que foi abençoado com actores maravilhosos. Max von Sydow e Ingrid Thulin estão bem presentes na minha memória, e existem muitos outros na sua companhia cujos nomes me escapam.

Desejo-lhe a si e a todos eles a maior sorte, e aguardo ansiosamente cada um dos seus filmes.

*Melhores cumprimentos,
Stanley Kubrick*



Onde estamos nós em relação a Bergman?

Olivier Assayas

Como a maioria dos grandes artistas, Bergman é uno e múltiplo. Foi o jovem argumentista de Alf Sjöberg, foi um cineasta em início de carreira influenciado pelo realismo poético francês, foi um dos primeiros discípulos do neorealismo italiano, alcançou fama internacional antes dos quarenta anos com obras que, bem ou mal, marcaram a sua época e a história do cinema – *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres*, *Sorrisos de uma Noite de Verão* – e tudo isto antes de se tornar um dos inventores e figura-chave da modernidade cinematográfica no início dos anos 60, levando o seu cinema às alturas com *A Máscara*, *Cenas da Vida Conjugal* e *Fanny e Alexandre*. Há ainda um outro Bergman, assombrado pela figura de August Strindberg, cujas raízes se encontram num diferente tipo de modernidade, essa interioridade ousada, torturada e pessimista do teatro escandinavo do final do século XIX. Bergman, tal como Fassbinder, deve ser considerado antes de mais como um homem do teatro, para quem a relação com o cinema, com a imagem cinematográfica, com a sua estética, é um prolongamento da relação com a palavra falada, com a escrita, com o palco. E se os seus filmes fazem parte da história do cinema moderno, e a determinam, o que os alimenta vem de muito mais longe.

A grandeza dos pequenos formatos

A minha imagem preferida de Bergman é a dos filmes de 16mm que documentam as suas filmagens nos anos 60: o tempo está bom, ele está sorridente, infantil até, e é o director do Teatro de Malmö, onde monta uma produção atrás de outra durante toda a temporada. Depois, quando chega o Verão e é tempo de férias, mobiliza a sua equipa para fazer um filme em que o cinema, as férias e o amor parecem fundir-se numa utopia que é talvez a chave da dualidade que define a sua obra. O reverso da medalha é a depressão que, mais tarde, estará na origem de algumas das suas obras-primas.

A singularidade de Bergman reside no facto de, acima de tudo, a palavra ser personificada. A relação com o intérprete não é a confirmação da escrita, mas a sua transcendência. Esta alquimia é o que há de mais profundo e misterioso no cinema, a sua própria essência. E é a descoberta desta verdade particular, frágil e efémera, nos rostos dos seus actores e actrizes, que define o espaço mais íntimo e mais secreto do cinema, para além das palavras, e que Bergman nunca deixou de explorar.

Mas o que aconteceu em 1982, quando Bergman anunciou, aos sessenta e quatro anos de idade, que não faria mais filmes depois de *Fanny e Alexandre*? Poder-se-ia pensar que este último filme, mais longo, ambicioso e romântico do que todos os outros, seria a coroação da sua obra. Ou podíamos talvez não acreditar, como foi o meu caso, imaginando que Bergman não cumpriria a sua palavra – como Jean Racine que, após doze anos de silêncio, regressou ao teatro com duas obras-primas, *Esther* e *Athalie*. De facto, em 1984, Bergman provou que estava errado e realizou *Depois do Ensaio* para a televisão, a última vez que filmou em película. E continuou a fazê-lo até à sua obra-prima tardia, *Saraband*, em 2003, com oitenta e cinco anos, realizada não em película, mas em HD.

O que se pode observar é que, a partir de *Depois do Ensaio*, Bergman reivindicou o pequeno formato, tal como Racine escreveu *Esther* e *Athalie* para os pensionistas de Saint-Cyr. Os seus novos filmes desapareceram dos ecrãs de cinema, fundindo-se no fluxo das imagens. Dedicou-se a um cinema libertado do cinema.

E, no entanto, Bergman nunca havia estado tão activo como nestes anos de reforma. O que mudou, porquê esta ruptura, o que é que faltava? Se não o erotismo da sua relação com o corpo, com a luz, com as actrizes, a limpidez que sempre definiu o seu cinema e que se deve também à sua colaboração com Sven Nykvist. Este desejo abandonou-o? Para se reformular noutra coisa? E se, no crepúsculo da sua vida, Bergman tivesse querido ser outra coisa que não Bergman? Ou talvez quisesse recuperar, de forma séria, a lucidez da sua juventude, um homem de teatro que praticava o cinema com total soberania, quando lhe apetecia.



Bergman faz-nos falta

Mas, hoje, o que é que estamos a fazer com Bergman, que radiografou as relações entre homens e mulheres – mais do ponto de vista das mulheres, devo acrescentar – que explorou com a sua câmara os caminhos abertos pela psicanálise e o que ela nos diz sobre o funcionamento do nosso inconsciente, a sua linguagem, os seus silêncios também e os caminhos do invisível? Parece-me que falta ao cinema a psicanálise, tal como lhe falta Bergman e lhe falta a relação com o tempo, com o que se constrói ao longo do tempo, como por exemplo a obra de Bergman. Mas o cinema, que perscruta a alma nos traços dos seus intérpretes, que filma tanto o silêncio como a fala, tanto o visível como o invisível, sempre foi a melhor forma de nos aproximarmos dos abismos do inconsciente e dessa parte de nós que nos escapa irredutivelmente. No fundo, sempre soubemos que Bergman não o inventou. Somente o seu percurso, etapa após etapa, o levou a compreendê-lo, e a fazer seu objecto o que há de mais precioso na ontologia do cinema: a sua capacidade de representar a complexidade da experiência humana, de confrontar as suas contradições e ambivalências, e o que ela encerra de destruição e ao mesmo tempo de esperança, de transcendência e ao mesmo tempo de esmagadora trivialidade.

Escrito originalmente para a “Rétrospective Ingmar Bergman”, Festival de La Rochelle, 2018

Uma Luz nas Trevas

de Ingmar Bergman

com Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Gunnar Bjornstrand

Musik i mörker, Suécia, 1948 – 1h25



Ao tentar salvar um cão durante um exercício de tiro, um pianista de boas famílias fica cego. Apesar de encontrar uma forma de dar aulas de piano, a invalidez fá-lo sofrer. O amor de uma rapariga e os ciúmes de um rival irmão devolver-lhe a confiança.

A Prisão

de Ingmar Bergman

com Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning

Fängelse, Suécia, 1949 – 1h17



Um realizador é abordado por um antigo professor com uma ideia para um filme: o Diabo declara que a Terra é o Inferno. O realizador rejeita a ideia, mas os acontecimentos que se seguem na vida de um escritor seu amigo e da jovem prostituta que ele ama parecem provar a ideia do professor.

Cidade Portuária

de Ingmar Bergman

com Nine-Christine Jonsson, Bengt Eklund, Berta Hall, Erik Hell, Mimi Nelson, Birgitta Valberg

Hamnstad, Suécia, 1948 – 1h37

Inédito
em sala



Um marinheiro desembarca num porto, quando uma rapariga tenta suicidar-se. Mais tarde encontram-se e apaixonam-se. Depois separam-se e voltam a retomar a relação num contexto atribulado. Bergman estava na altura deslumbrado com o cinema de Rossellini e De Sica. É a partir deste filme que entra em cena o genial operador de câmara Gunnar Fisher, com quem trabalhamos até aos anos 60, e a quem devemos as maravilhas do P&B do cinema de Bergman.

A Sede

de Ingmar Bergman

com Birger Malmsten, Eva Henning, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Bengt Eklund, Gaby Stenberg

Törst, Suécia, 1949 – 1h25

Inédito
em sala



Um casal em viagem enfrenta a deterioração da sua vida conjugal, enquanto a mulher recorda um amante passado e um aborto clandestino que a tornou estéril e acabou com a sua carreira de bailarina. As propostas sexuais desonestas de pessoas com quem se cruzam e a angústia vivida pelos dois acabam por afinal voltar a aproximá-los.

Rumo à Felicidade

de Ingmar Bergman

com Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Birger Malmsten

Till glädje, Suécia, 1950 – 1h38



Em pleno ensaio da 9ª Sinfonia de Beethoven um violinista é informado da morte accidental da mulher... Um filme que reúne dois gigantes do cinema sueco, Bergman e Victor Sjöström (que voltaria a ser actor em *Morangos Silvestres*), magistral como maestro. *Há coisas difíceis de exprimir por palavras e a felicidade talvez seja uma delas.*

Mulheres que Esperam

de Ingmar Bergman

com Anita Bjork, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Bjornstrand

Kvinnors väntan, Suécia, 1952 – 1h47



Numa aldeia junto a um lago, quatro mulheres contam as suas confidências enquanto aguardam o regresso dos maridos, nesta comédia que é uma espécie de sonata. E que é também o filme de Bergman onde vemos pela última vez Maj-Britt Nilsson (Bergman dizia que a sua história era “a melhor coisa que até [à data fizera] em cinema, porque é só cinema do princípio ao fim”. Com uma vénia a Hitchcock e à “comédia sofisticada” de Hollywood, de Lubitsch a Hawks.

Inédito
em sala

Um Verão de Amor

de Ingmar Bergman

com Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Georg Funkquist

Sommarlek, Suécia, 1951 – 1h36



Na véspera da estreia de um novo espectáculo, a bailarina Marie recebe um diário que a transporta para o seu primeiro amor. De regresso à ilha onde, anos antes, se apaixonara por Henrik, Marie reaviva este episódio da sua juventude que marcou para sempre a sua vida, numa bela evocação poética do amor, da memória e da dor da perda.

“Um Verão de Amor é o mais belo de todos os filmes.”

Jean-Luc Godard

Mónica e o Desejo

de Ingmar Bergman

com Harriet Andersson, Lars Ekborg, Dagmar Ebbesen

Sommaren med Monika, Suécia, 1953 – 1h36



“É o filme mais original do mais original dos cineastas. [...] A sua câmara procura apenas uma coisa: agarrar o momento presente naquilo que tem de mais fugidivo e aprofundá-lo para lhe dar valor de eternidade.”

Jean-Luc Godard

“Todos nós estávamos apaixonados por ela. Nunca houve, em filmes suecos, uma rapariga que irradiasse um erotismo mais desinibido do que Harriet.”

Ingmar Bergman

Uma Lição de Amor

de Ingmar Bergman

com Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Yvonne Lombard, Harriet Andersson

En lektion i kärlek, Suécia, 1954 – 1h36



“Comecei a imaginar curtas cenas – cenas conjugais – que cada vez achava mais divertidas. De cada vez que as imaginava pensava em Gunnar Björnstrand e em Eva Dahlbeck e divertia-me ainda mais. [...]”

As filmagens decorreram em enorme brincadeira, com toda a gente a divertir-se.”

Ingmar Bergman

Morangos Silvestres

de Ingmar Bergman

com Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin

Smultronstället, Suécia, 1957 – 1h31



“Atravessava um período terrivelmente nostálgico. O que é que nos aconteceria se, de súbito, pudéssemos voltar à infância? Julgo que foi Maria Wine quem escreveu que todos nós dormimos nas pantufas da nossa infância. Foi o que senti nessa altura. E pensei em fazer um filme, completamente realista, sobre alguém que abre uma porta existente na realidade e, de repente, ao virar da esquina, se encontra noutra época da sua existência. Diante dele, o passado desfila, vivo.”

Ingmar Bergman

Festival de Berlim 1958 – Urso de Ouro

Golden Globes 1960 – Melhor Filme Estrangeiro

Sorrisos de uma Noite de Verão

de Ingmar Bergman

com Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand

Sommarnattens leende, Suécia, 1955 – 1h48



O filme que trouxe glória mundial a Bergman quando recebeu um Prémio Especial em Cannes, a que se seguiram outros. Logo depois, Éric Rohmer escrevia nos *Cahiers* “Apresentação de Bergman”, dando início à *bergmanmania*. Esta “guerra dos sexos” num mágico e bucólico Verão nórdico, sob o espírito de Schnitzler, Wilde, Strindberg e Shakespeare, foi também o primeiro dos filmes de Bergman a estrear-se em Portugal. Com grande sucesso.

Festival de Cannes 1956

Prix de l'humour poétique

O Sétimo Selo

de Ingmar Bergman

com Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot

Det sjunde inseglet, Suécia, 1957 – 1h36



“Ingmar Bergman exprime as suas dúvidas existenciais através de cada uma das personagens principais. O cavaleiro Block ainda espera beneficiar da Providência, contra todo o senso comum. O seu cínico criado Jöns já ultrapassou há muito essa fase. Ele representa [...] o racionalismo ocidental. E depois há o jovem casal de actores ambulantes [...]. Vivem apenas no presente, apaixonadamente. São eles que conseguem escapar à morte. Desta forma, o realizador cria finalmente um pouco de esperança no seu filme.”

Paul Verhoeven

Festival de Cannes 1957

Prémio Especial do Júri

O Rosto

de Ingmar Bergman

com Max von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson

Ansiktet, Suécia, 1958 – 1h42



Festival de Veneza 1959
Prémio Especial do Júri

“O Rosto é um dos filmes mais enigmáticos de Bergman, talvez a sua obra-prima clandestina, uma das chaves para o seu cinema. Actores ambulantes, criadas que seduzem, uma poção de amor, um final feliz, e aparições diabólicas – Bergman entrega-se à vertigem da auto-citação. Com uma melancolia em relação ao seu passado, ele faz um inventário dos seus temas de modo a proclamar o seu fim, trazendo de volta todas as personagens, todos os seus actores, que regressam para uma vénia.”

Olivier Assayas

A Fonte da Virgem

de Ingmar Bergman

com Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Pettersson

Jungfrukällan, Suécia, 1960 – 1h29



Festival de Cannes 1960 – Menção Especial
Óscares 1961 – Melhor Filme Estrangeiro
Golden Globes 1961 – Melhor Filme Estrangeiro

Ainda estudante, Bergman leu *A Filha de Töre em Vänge*, uma balada medieval, que quis transformar numa peça teatral. A Suécia rendia-se ao Catolicismo, mas a adoração de outras divindades ainda persistia. A esta dicotomia paganismo/cristianismo, Bergman acrescentou a necessidade de redenção e a culpa, neste filme de luz e trevas, de pureza e perdição.

“Na altura, considerei-o um dos meus melhores filmes.”

Ingmar Bergman

O Olho do Diabo

de Ingmar Bergman

com Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järrel

Djävulens öga, Suécia, 1960 – 1h27



“A castidade de uma mulher é um treçolho no olho do Diabo”, diz um provérbio irlandês. A causa desta irritação na vista é a castidade da jovem Britt-Marie, filha de um pastor. O Diabo envia Don Juan para seduzir a jovem, mas ela consegue resistir-lhe. As coisas sofrem uma reviravolta quando Don Juan se apaixona por ela. Um filme que nos mostra que Bergman também soube ser um extraordinário humorista.

Em Busca da Verdade

de Ingmar Bergman

com Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow

Säsom i en spegel, Suécia, 1961 – 1h36



Numa ilha do mar Báltico, um escritor vai ao encontro da filha, frágil psicologicamente. Primeiro filme da trilogia *“Silêncio de Deus”*, que continuará, em 1963, com *Luz de Inverno* e o na altura escandaloso *O Silêncio*.

Luz de Inverno

de Ingmar Bergman

com Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Gunnel Lindblom

Nattvardsgästerna, Suécia, 1963 – 1h21



“O filme está estreitamente ligado com a peça musical Sinfonia dos Salmos de Stravinsky. Ouvi-a na rádio, uma manhã de Páscoa e acordou-me para a ideia de que gostaria de fazer um filme sobre uma igreja solitária nas planícies de Upsala. Alguém que entrasse na igreja, se fechasse nela, subisse ao altar e dissesse: ‘Deus, vou ficar aqui até que, de uma maneira ou de outra, Tu me proves que existes. E vai ser o fim. Ou o Teu fim, ou o meu.’”

Ingmar Bergman

O Silêncio

de Ingmar Bergman

com Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Birger Malmsten

Tystnaden, Suécia, 1963 – 1h36



Censurado e mutilado, proibido em muitos países (por cá só se estreou depois do 25 de Abril), é um filme de corpos, os das irmãs Anna e Ester, que viajam para a Suécia com o filho de Anna. Devido aos problemas de saúde de Ester, instalam-se num hotel praticamente vazio, num país estranho e aparentemente à beira da guerra.

“Ainda só vi dois filmes [de Ingmar Bergman], Morangos Silvestres e O Silêncio, mas estes são o suficiente para amá-lo como um irmão, um irmão de sangue.”

Federico Fellini

A Força do Sexo Fraco

de Ingmar Bergman

com Bibi Andersson, Harriet Andersson, Eva Dahlbeck

För att inte tala om alla dessa kvinnor, Suécia, 1964 – 1h20



Um violoncelista virtuoso isola-se num palacete com sete mulheres. Mas a sua tranquilidade é perturbada quando um crítico quer escrever a sua biografia. Bergman mergulha na farsa e continua o seu acerto de contas com a crítica, neste filme intrigante e misterioso.

A Máscara

de Ingmar Bergman

com Liv Ullman, Bibi Andersson

Persona, Suécia, 1961 – 1h36



Depois de emudecer durante a interpretação de *Electra*, a actriz Elisabeth Vogler isola-se completamente do mundo, e tem como única companhia a enfermeira Alma. Entre as duas mulheres irá estabelecer-se uma estranha relação de identidade e dependência mútua. Um dos mais célebres filmes de Bergman, cuja génese começou quando Bibi Andersson lhe apresentou Liv Ullman, então uma desconhecida actriz norueguesa, e mais tarde reparou, ao ver uma fotografia delas, na sua “diabólica semelhança”.

A Hora do Lobo

de Ingmar Bergman

com Max von Sydow, Liv Ullmann, Gertrud Fridh, Erland Josephson, Ingrid Thulin

Vargtimmen, Suécia, 1968 – 1h28



Numa ilha ventosa, durante a “hora do lobo” – entre a meia-noite e a madrugada – um artista em crise é assombrado pelos fantasmas do seu passado. Filme de sonhos e secretas obsessões, do artista em confronto com os seus demónios, é uma das obras mais pessoais e mais emblemáticas do génio de Bergman.

A Paixão

de Ingmar Bergman

com Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson

En passion, Suécia, 1969 – 1h41



As personagens de Bergman sofrem de solidão, mas têm dificuldades em viver juntas e encontrar o seu lugar no mundo. Neste filme, onde cria de um modo mais livre, e permite por vezes o improvisado, o cineasta continua a explorar o imaginário do par e a forma como o seu mal-estar contamina o mundo à sua volta. Dois casais encontram-se na ilha de Farö. Enquanto um deles lida com a iminente separação, um desconhecido comete actos de crueldade para com os animais.

A Vergonha

de Ingmar Bergman

com Liv Ullmann, Max von Sydow, Sigge Fürst, Gunnar Björnstrand

Skammen, Suécia, 1968 – 1h44



Durante uma alegórica guerra civil, um casal de músicos retira-se para uma quinta numa ilha rural algures na Suécia. Aí enfrentam ambos o medo e a sua condição de sobreviventes. Espécie de parábola distópica, é um dos filmes mais notáveis de Bergman e também uma homenagem a Liv Ullman (nunca a vimos tão bela como no início deste filme) e à sua irradiante vitalidade.

Ritual

de Ingmar Bergman

com Ingrid Thulin, Anders Ek, Gunnar Björnstrand

Riten, Suécia, 1969 – 1h12



“Ritual expressa o meu ressentimento contra os críticos, os espectadores, e o Governo, com quem estive em constante guerra durante o tempo em que dirigi o teatro [Royal Dramatic]. Um ano depois da minha saída, sentei-me e escrevi este argumento em cinco dias. Fi-lo essencialmente para me libertar... gostei muito de o ter escrito e ainda mais de o ter realizado.”

Ingmar Bergman

Um juiz interroga três actores sobre uma nova produção considerada obscena e onde as relações são complexas.

Lágrimas e Suspiros

de Ingmar Bergman
com Ingrid Thulin, Liv Ullman, Harriet Andersson
Viskningar och rop, Suécia, 1972 – 1h31



“Começa como As Três Irmãs e termina como O Cerejal, de Tchekhov; entre os dois, parece Strindberg. Trata-se de Lágrimas e Suspiros, de Ingmar Bergman, grande sucesso em Londres e Nova Iorque, sensação no Festival de Cannes. Unanimemente considerado uma obra-prima, vai reconciliar Bergman com o grande público.”

François Truffaut

Festival de Cannes 1973 – Grande Prémio | Óscares 1974 – Melhor Fotografia. Nomeações: Melhor Filme, Melhor Realizador, Melhor Argumento Original, Melhor Guarda-Roupa

Cenas da Vida Conjugal

de Ingmar Bergman
com Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson
Scener ur ett äktenskap, Suécia, 1973 – 2h52



Marianne e Johan sempre pareceram o casal perfeito. Mas quando subitamente Johan troca Marianne por outra mulher, são forçados a confrontar-se com a fragmentação do seu casamento. Em seis cenas, Bergman traça a crónica de dez anos de amor e de problemas, numa das suas obras maiores.

Golden Globes 1975 – Melhor Filme Estrangeiro
Sociedade Nacional de Críticos de Cinema (EUA) 1975 – Melhor Filme, Melhor Actriz (Liv Ullmann), Melhor Actriz Secundária (Bibi Andersson), Melhor Argumento

A Flauta Mágica

de Ingmar Bergman
com Josef Köstlinger, Irma Urrila, Håkan Hagegård, Ulrik Cold
Trollflöjten, Suécia, 1975 – 2h15



“Tinha doze anos quando vi pela primeira vez A Flauta Mágica na Royal Opera House [...] Tornou-se a minha companheira ao longo da vida. [...] no final de 1960, disse ao então director do departamento da Swedish Radio, Magnus Enhörning]: ‘Quero fazer A Flauta Mágica para a televisão’. ‘Ótimo, vamos fazer isso’, disse Enhörning. [...] Uma vez que não estávamos a representar A Flauta Mágica num palco mas em frente a um microfone e uma câmara, não precisámos de vozes muito altas. O que precisávamos era de vozes quentes e sensuais que tivessem personalidade. Para mim era absolutamente essencial que a peça fosse representada por jovens actores, mais perto naturalmente de mudanças entre alegria e tristeza, entre pensar e sentir. Tamiro devia ser um jovem bonito. Pamina devia ser uma jovem bela. Já para não falar de Papageno e Papagena.”

Ingmar Bergman

Sonata de Outono

de Ingmar Bergman
com Ingrid Bergman, Liv Ullmann, Lena Nyman
Höstsonaten, RFA, Suécia, 1978 – 1h36



Golden Globes 1979 – Melhor Filme Estrangeiro

“Helena quer tocar algo para a mãe e esta faz-lhe muitos elogios, mas, para se assegurar, volta a tocar a peça. Ao fazê-lo, esmaga de forma suave, mas eficaz, a interpretação piegas da filha.” Esta frase de Bergman, que começou a escrever este filme numa noite de insónia, resume bem o tenso encontro entre uma pianista célebre que acaba de perder o homem com quem vivia há muitos anos, e a sua filha, que vai visitar.

Da Vida das Marionetas

de Ingmar Bergman
com Robert Atzorn, Christine Buchegger, Martin Benrath
Aus dem Leben der Marionetten, RFA, 1980 – 1h44



Filmado na Alemanha, continua a história de Katarina e Peter Egermann, o casal conflituoso e sem prole que surgiu num dos episódios de *Cenas da Vida Conjugal*. Após Peter perpetrar um crime horrendo, o filme segue uma examinação não-linear das suas motivações, incorporando uma investigação policial, cenas do quotidiano do casal e seqüências oníricas.

Fanny e Alexander

de Ingmar Bergman
com Bertil Guve, Ewa Fröling, Erland Josephson
Fanny och Alexander, Suécia, 1982 – 3h08



Óscares 1984 – Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Fotografia, Melhor Guarda-Roupa
Golden Globes 1984 – Melhor Filme Estrangeiro
Prémios César 1984 – Melhor Filme Estrangeiro

“Fanny e Alexandre projecta uma das obsessões recorrentes de Bergman: a relação – incluindo a relação de poder – entre a arte e a vida, ou entre o ser e o representar. Como noutros filmes – *A Máscara*, por exemplo –, o realizador utiliza a figura de um rapaz – uma representação de si mesmo – como mediador com o espectador. [...] Bergman, como sabemos, era uma criança fantástica, como o é Alexandre.”

Alberto Ruiz Samaniego

Depois do Ensaio

de Ingmar Bergman
com Erland Josephson, Ingrid Thulin, Lena Olin, Nadja Palmstjerna-Weiss
Efter repetitionen, Suécia, 1984 – 1h10



Um encenador tem o hábito de ficar no teatro após os ensaios para reflectir. Num desses momentos, Anna, filha de uma antiga amante, encontra-o para falar sobre o rancor que sente pela mãe, levando-o a recordar um dia em que também ela o tinha procurado no teatro depois de um ensaio.

Inédito
em sala

Esta plaquette foi publicada por ocasião do ciclo
"Ingmar Bergman – Grande Retrospectiva | 31 Filmes"

Coordenação e escolha de textos: **António M. Costa** e **Ines Branco Lopez**

Tradução: **Rebeca Csalog** | Colaboração: **Pedro Barriga**

Design e paginação: **André Carvalho**

Leopardo Filmes

Travessa da Pedras Negras, 1 – 5º andar, 1100-404 Lisboa

www.leopardofilmes.com

Uma Luz nas Trevas 1948

Cidade Portuária 1948 / Inédito

A Prisão 1949

A Sede 1949 / Inédito

Rumo à Felicidade 1950

Um Verão de Amor 1951

Mulheres que Esperam 1952 / Inédito

Mónica e o Desejo 1953

Uma Lição de Amor 1954

Sorrisos de uma Noite de Verão 1955

Morangos Silvestres 1957

O Sétimo Selo 1957

O Rosto 1958

A Fonte da Virgem 1960

O Olho do Diabo 1960

Em Busca da Verdade 1961

Luz de Inverno 1963

O Silêncio 1963

A Força do Sexo Fraco 1964

A Máscara 1966

A Hora do Lobo 1968

A Vergonha 1968

A Paixão 1969

O Ritual 1969

Lágrimas e Suspiros 1972

Cenas da Vida Conjugal 1973

A Flauta Mágica 1975

Sonata de Outono 1978

Da Vida das Marionetas 1980

Fanny e Alexandre 1982

Depois do Ensalo 1984 / Inédito

*"Eu vivo
na imagem."*

Ingmar Bergman

Cópias Restauradas · Inéditos em sala

LEOPARDO
FILMS

medeia filmes

ANTENA 1