

THE TOUCH / BERÖRINGEN / 1971

(O Amante)

um filme de Ingmar Bergman

Realização: Ingmar Bergman / **Argumento:** Ingmar Bergman / **Fotografia:** Sven Nykvist / **Direção Artística e Décors:** P.A. Lundgren / **Guarda-Roupa:** Mago / **Som:** Lennart Engholm, Harry Engholm / **Música:** Jan Johnsson / **Montagem:** Siv Kanälv-Lundgren / **Interpretação:** Elliott Gould (David Kovac), Bibi Andersson (Karin Vergéus), Max von Sydow (Dr. Andreas Vergéus), Sheila Reid (Sara Kovac, a irmã de David), Barbro Biort af Ornäs (a mãe de Karin), Maria Nolgård (Agnes Vergéus, a filha de Karin), Staffan Hallerstam (Anders Vergéus, o filho de Karin), Åke Lindström (o médico), Minmi Wahlander (a enfermeira), Else Ebbesen (a directora do hospital), Margareta Byström (a secretária do Dr. Vergéus), Erik Nyhlen (o arqueólogo), Aino Taube (a vizinha de David), etc.

Produção: Lars-Owe Carlberg para a ABC Pictures Corporation (Nova Iorque) e a Cinematograph (Estocolmo) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, em 35mm, cor, legendada em português, 113 minutos / **Estreia Mundial:** Londres, 30 de Agosto de 1971 / **Estreia em Portugal:** Cinema Vox, a 18 de Maio de 1972.

The Touch abre com uma poderosa sequência, das mais confessionais da obra de Bergman. Bibi Andersson, no hospital, junto ao cadáver da mãe. Para percebermos melhor o carácter confessional dessa sequência, basta traduzir o que Bergman escreveu sobre a morte da própria mãe, ocorrida em 1966, cinco anos antes de filmar essa sequência.

“Um domingo de manhã, uma amiga da família, que viveu em casa da minha mãe durante todo o tempo que durou a hospitalização do meu pai, telefonou. Pediu-me para ir lá imediatamente. A minha mãe estava muito mal. A médica dela, a Professora Nanna S., já tinha sido chamada. A crise parecia ter passado. Corri para o número 7 de Storgaten. A Professora abriu-me a porta e, sem rodeios, anunciou-me que a minha mãe tinha morrido há minutos.

Para meu grande espanto, tive uma violenta e incontrolável crise de choro. Crise que passou, como veio. A velha médica segurava-me a mão, sem dizer nada. Quando acalmei explicou-me que tudo se tinha passado muito depressa. Duas crises, de vinte minutos cada uma.

Mais tarde, fiquei sozinho com a minha mãe no apartamento silencioso.

Estava deitada na cama, com uma camisa de noite de flanela branca e uma ‘liseuse’ azul, tricotada à mão. A cabeça estava levemente virada de lado e os beiços um pouco entreabertos. Estava muito pálida, com grandes olheiras. Os cabelos, ainda pretos, bem penteados. Não. Os cabelos já não eram pretos, eram cinzentos e nos últimos anos ela tinha-os cortado muito curtos. A minha memória é que me diz que eram pretos, levemente esbranquiçados aqui e ali. As mãos repousavam-lhe sobre o peito. Tinha, no indicador esquerdo, um resto de ‘sparadrap’.

De repente, o quarto ficou inundado de luz, essa luz forte do fim do Inverno, princípio da Primavera. Na mesinha de cabeceira, o despertador continuava a fazer tic-tac, cheio de zelo.

Tive a impressão que a minha mãe respirava, que o peito dela se erguia, que ouvia uma respiração suave, que as pálpebras lhe estremeciam. Pareceu-me que estava a dormir e que ia acordar. Enganadoras confusões do hábito com a realidade.

Fiquei ali, horas. Os sinais da igreja de Santa Leonor tocaram para a missa, a luz mudou, ouvi, ao longe, um piano. Acho que não tinha pena, acho que nem sequer pensava, acho até que nem me estava a observar ou a encenar - essa doença profissional que impiedosamente me seguiu durante toda a vida e que tantas vezes escamoteou ou desagregou as minhas experiências mais profundas.

Quase não me lembro das horas passadas no quarto da Mãe. Do que me lembro com mais intensidade é dessa mancha de 'sparadrap' no indicador da mão esquerda".

Quando, logo no início do filme, vemos Bibi Andersson precipitar-se em correria não para casa da mãe, mas para o hospital em que esta fora internada para ouvir "sem rodeios" a mesma notícia ou quando vemos, depois, a longa e muda sequência (toda em campo-contra campo dos grandes planos de Bibi e da morta), é impossível não associar essas imagens à citação transcrita. A posição e a expressão do corpo da mãe são quase iguais. A morta, aqui, também sorri e respira, ouve-se o tic-tac do relógio e num dos dedos há uma mancha de remédio. Só o ataque de choro não precede a vigília, mas se lhe segue, com a mesma intensidade de explosão nervosa.

É durante essa crise, que Elliott Gould aparece, pela primeira vez. Surpreende e é surpreendido por aquela explosão, mas é expulso como um intruso: "Please, leave me alone". Só depois se inicia o genérico sobre muralhas de edificações antigas.

Embora, mais tarde, Elliott Gould refira a Bibi Andersson que se apaixonou por ela logo nesse encontro, esta sequência é aparentemente "excrecente" à história e, a não ser nesse breve diálogo, jamais é citada. Bibi Andersson nunca estabelece qualquer relação de causa e efeito entre a morte da mãe e o considerável safanão à sua estável vida familiar e conjugal com os filhos e com Max von Sydow. Nem a estabelece o filme. A menos que forçando interpretações psicanalíticas se diga que o amante veio tomar o lugar da mãe que morreu (obviamente contrariadas pelas características de infantilidade ou adolescência do comportamento de Gould, muito mais protegido do que protector) essa sequência - que pessoalmente considero a melhor deste filme - é um "off" do próprio filme e, por isso mesmo, uma sequência pré-genérico. Mas não é gratuito que Bergman comece o filme chamado **The Touch** pela morte e por corpos que se não tocam (Bibi Andersson aceita, até, com certo mal estar, as alianças que a enfermeira retira dos dedos da mãe). E já se pode estabelecer algum paralelo (obscuro paralelo) entre essa demorada presença da morte e a imagem da Virgem que Gould - arqueólogo, pesquisador de coisas mortas - encontrou emparedada na velha igreja gótica. O enigmático sorriso dessa virgem e associável ao da mãe de Karin, como o é seu hábito desaparecimento (segunda morte da mãe) quando a relação de Karin com o amante já decorre sob o signo da destruição. Recusando-se a reatar a relação com David, na suspensa sequência final, Karin parece compreender o carácter necrófilo da sua história de adultério, sublinhado pela estufa que David fixou como lugar do último (?) encontro. Saberemos ainda, durante o filme, que David, antes de conhecer Karin, se quis suicidar e por isso procurou o marido dela, relação que justifica a sua visita a casa dos Vergéus. E a decisão de Karin parece amadurecer quando conhece a irmã de David (em Londres) e descobre o carácter letal dessa relação vagamente incestuosa.

Volto ainda à sequência pré-genérico para chamar a atenção para a irrupção súbita de Elliott Gould. O actor americano é um visitante (visitante de aparição única) ao mundo de Bergman e o seu confronto com um dos rostos mais familiares do mundo do realizador (Bibi Andersson) introduz imediatamente uma nota de estraneidade, acentuada no primeiro jantar em casa dos Vergéus, intruso entre Bibi Andersson e Max von Sydow.

A escolha de Gould foi uma imposição da companhia americana para a qual Bergman fez este filme, primeira das suas obras "internacionais", primeiro dos seus filmes em que os capitais suecos pouco entraram e primeira obra - depois do já longínquo **Nära Livet** de 1958 - que não foi feita para a Svensk. Foi em 1970, quando Bergman esteve em Londres a montar a sua produção da **Hedda Gabler** de Ibsen que a American Broadcasting Company, provavelmente motivada pelo sucesso internacional de **A Paixão**, o procurou, para este filme a ser falado em inglês e com um "astro" americano como protagonista. Bergman em conflito cada vez maior com a Svensk e os suecos (todos os seus filmes da década de 60 tinham sido "flops" na Suécia) aceitou, ao contrário do que havia feito com vários convites (franceses e ingleses) que anteriormente lhe tinham sido dirigidos. Sabe-se que pediu Lee Marvin para o papel que veio a caber a Gould, mas sabe-se

também que depois não regateou elogios ao actor. E teria até pensado - pasme-se mas é verdade - em contratar Barbra Streisand (à época, mulher de Gould) para uma versão cinematográfica de **A Viúva Alegre**, outrora um dos seus maiores sucessos nos palcos de Malmö.

Apesar de Bergman não se ter queixado daquele a quem alguns, maldosamente, chamavam por essa altura "Mr. Barbara Streisand" (consagrado à época pela sua designação para o "oscar" em **Bob and Carol and Ted and Alica** de Paul Mazurski, em 1969 e pelo enorme êxito de bilheteira de **M.A.S.H.** de Robert Altman, em 1970) é evidente que a estrutura do filme sofre com a irrupção desse E.B. (Extra-Bergman) e, por mais que o realizador tenha acentuado o seu carácter de "outsider" (ou por isso mesmo) nunca a relação entre ele e Bibi Andersson se torna convincente a ponto de nos apaixonar.

Num filme chamado **The Touch** e em que o que devia ser fulcral era a relação física dos protagonistas (Bibi Andersson arrastada pela carga sexual do barbudo arqueólogo e por um delírio de sentidos que jamais tivera com Max von Sydow) raramente essa instância funciona, mesmo sob a espécie perversa que Bergman lhe quis conferir (impotência de Gould na primeira tarde de amor, seus súbitos acessos de delírio ou misantropia). E o filme mais se desequilibra quando Max von Sydow vai a casa de Gould (sabendo perfeitamente que a mulher lá está) para desenvolver com esta uma relação sado-masoquista, muito mais intensa no seu "underplaying" do que a relação Bibi Andersson-Elliott Gould. Assim, a relação adúltera de Bibi Andersson com o seu regresso ao lar parecem muito mais repousar inteiramente em decisões dela (ou dela e do marido) do que em decisões de Gould, incapaz de aguentar o duelo com a amante ou com o marido desta.

Esse peso solitário de Bibi Andersson (a grande e inesquecível presença deste filme) mais se adensa numa das melhores sequências do filme, em que Bergman tratou o adultério como crime, cercando-o da fortíssima carga de "suspense" que nos faz identificar totalmente com a "culpada". Refiro-me à sequência, após o regresso de Gould, em que Bibi, às habituais 8 da manhã, espera o telefonema do amante. A tensão em que somos colocados (nós e ela) pela demora do telefonema é redobrada quando Max von Sydow, sem motivo aparente, regressa a casa para procurar qualquer coisa de que se tinha esquecido. Esses instantes banais parecem prolongar-se indefinidamente pelo medo (de Bibi e nosso) que Gould vá telefonar naquela altura. Finalmente, e como nos grandes momentos de "suspense", nada acontece. Max von Sydow entra, Max von Sydow sai e o telefone só toca quando devia tocar. É talvez a mais hitchcockiana das sequências de Bergman, só que o medo não vem da descoberta do crime, mas da descoberta do adultério.

Quanto ao resto, **The Touch** oferece poucas surpresas e os melhores momentos dele parecem provir de outros filmes: a magnífica "découpage" do primeiro jantar (com uma câmara que aprece desposar o nervosismo interior dos protagonistas); os geniais grandes planos de Bibi; as imagens especulares, sobretudo aquela em que Bibi Andersson exhibe a ferida no beijo; a leitura das cartas com os autores delas e a emergência do escuro, em grande plano; a relação de Karin com a filha; o encontro de Karin com Sara.

Tudo isso - muito bom - já o tínhamos visto antes, com bastante mais força. Em **The Touch** ele perde-se geralmente, por falta dele: quer na relação erótica "transgressora"; quer na articulação dessa relação com o passado, a arqueologia e o motivo da serpente nas escavações de David. E volto, para acabar, ao início. Se a chave do filme - como pretendem alguns - está nele (nessa relação entre a morte física e a morte sexual) então o interesse fundamental de **The Touch** é o de ser apenas o prelúdio ao genial filme seguinte de Bergman. Esse que se chamou **Lágrimas e Suspiros**. Entre **A Paixão** e **As Lágrimas**, **The Touch** parece-me apenas um parênteses.

João Bénard da Costa