

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
SÓ O CINEMA
27 de novembro de 2020

SARABAND / 2003

(*Saraband*)

um filme de Ingmar Bergman

Realização: Ingmar Bergman / **Argumento:** Ingmar Bergman / **Fotografia:** Stefan Eriksson, Jesper Holmström, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh e Raymond Wemmenlöv / **Direção Artística:** Göran Wassberg / **Guarda-Roupa:** Inger Pehrsson / **Décors:** Rasmus Rasmusson / **Efeitos visuais digitais:** Mats Holmgren / **Som:** Anders Degerberg e Carl Edström / **Misturas sonoras:** Gábor Pasztor / **Música:** Excertos da Partita Nº 5 em dó menor para Violoncelo solo de Johann Sebastian Bach; do Coral para Órgão BWV 117 de Johann Sebastian Bach; da Sonata a Trio para Órgão nº 1, em mi bemol, de Johann Sebastian Bach; do Quarteto para Cordas, nº 1, em dó menor de Johannes Brahms e da Sinfonia nº 9 em ré menor de Anton Bruckner / **Montagem:** Sylvia Ingemarsson / **Interpretação:** Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Julia Dufvenius (Karin), Börje Ahlstedt (Henrik), Gunnel Fred (Martha).

Produção: Sveriges Television (SVT) / **Distribuição em Portugal:** Atalanta Filmes / **Cópia:** Ficheiro digital, cor, legendada em francês e eletronicamente em português, 106 minutos / **Estreia Mundial:** Estocolmo, a 1 de Dezembro de 2003 / **Estreia em Portugal:** Cinema Alvaláxia, a 13 de Janeiro de 2005.

Ingmar Bergman disse, em 1982, quando da estreia de **Fanny e Alexandre** que não voltaria a filmar. Já o tinha dito antes, sem cumprir. E também não cumpriu o voto de 1982. De 1983, datam **Depois do Ensaio** e **O Rosto de Karin**. Em 1986, realizou um documentário sobre as filmagens de **Fanny e Alexandre** e assinou **Os Dois Bem-Aventurados**. Em 1987, deu muito que falar com o fulcral **Na Presença de um Palhaço**. De 2000, datam **Os Construtores de Imagens**. Foram filmes para a televisão e não para o cinema? Foram filmes sem distribuição comercial nos cinemas (só a Cinemateca os mostrou em 2001)? Mas não fora esse já o caso de **Cenas da Vida Conjugal** (1973) de que só se viu em cinema um resumo?

Aliás, desde **Lágrimas e Suspiros** (1972), Bergman filmou quase sempre para o cinema e para a televisão. Por isso, me parece tão despropositado a conversa dos críticos sobre um retorno da casa dos mortos, regresso de alguém que já tinha uma lápide em cima e vibrante elogio fúnebre e, de repente, reaparece, algo obscuramente, aos 86 anos, quebrando a lousa por sua própria mão.

Deixo pois essa conversa de tempo e de velhos, de mortos e ressurreições, para apenas reter dela o que Liv Ullmann diz a Erland Josephson na cena 9, quando o compara a um personagem de um filme antigo "Filmes e pessoas não envelhecem da mesma maneira".

Erland Josephson reage à notícia da tentativa de suicídio do filho (Börje Ahlstedt, que **em tempos** foi o tio Carl de **Fanny e Alexandre**) com comentários de uma maldade desmedida. Desse filho que agoniza no hospital, após tomar todos os comprimidos que tinha e não tinha (onde é que eu já ouvi isto?), cortar os pulsos e a garganta, não crê na morte. "Quem falhou tudo na vida, até no suicídio vai certamente falhar". Ela não o reconhece em tamanha crueldade. E usa então a comparação citada. Em que filme estaria ela a pensar? É bem possível que num filme de Bergman, onde o Deus Aranha teceu fios equivalentemente perversos.

Mas, se tudo neste filme de Bergman reenvia a outros filmes de Bergman, (quase se poderia citar a filmografia completa) nenhum filme me pareceu menos um filme antigo e obviamente não estou a pensar no Digital HD que não menosprezo mas também não sobrevalorizo. Há muitos anos que não via um filme tão novo, um desses filmes que parece reinventar tudo e onde tudo parece acontecer pela primeira vez.

Mas não é verdade que **Saraband** é a continuação de **Cenas da Vida Conjugal**, com os mesmos protagonistas, trinta anos depois? É verdade que Bergman o disse mas também o é que o desdisse. Não bastam nomes idênticos para idênticos actores (Liv Ullmann/Marianne ou Erland Josephson/Johan) para concluir por essa solução (os filhos de então não se chamavam Sara e Martha, como agora se chamam). É uma questão que me parece irrelevante, como é irrelevante o tempo do posio, se acaso o foi. Quando muito, neste filme tão musical havia um tema onde agora há variações. Prefiro passar à nova música.

É verdade que nem sequer o é. O lugar central ocupado pelo quarto andamento da quinta Suite para Violoncelo Solo de Bach já existira em **Lágrimas e Suspiros**, para não falar da omnipresença da segunda Suite na chamada "trilogia de Deus". Mas, desta vez, em que Bach não está sozinho e traz consigo Bruckner e Brahms, Alban Berg e Hindemith, **Saraband** é título e título de uma obra a que Bergman chamou "um concerto grosso para quatro instrumentos".

Sarabanda – Concerto grosso. Andamos pelo barroco, quando a dança perdeu as conotações lascivas que levaram à sua proibição na Espanha do século XVI para se tornar numa vagarosa e solene dança processional. No filme, conserva-se a lascívia (discretíssima, mas perturbantíssima, na relação incestuosa entre Börje Ahlstedt – Henrik, o filho de Erland Josephson - e Julia Dufvenius - Karin, a filha dele - com quem o pai partilha a cama e a quem beija sofregamente na boca). E sem querer insistir (até porque Bergman só é elíptico quando quer) para mim um exemplo fulgurante de imagem lasciva é aquele plano sublime (só possível graças à imagem digital) em que, no fim da Cena 6, Karin se vê sozinha no écran todo branco, com o violoncelo entre as pernas, ponto luminoso perdido na distância, parecendo surgida de um filme de Michael Powell.

Sexta cena. Sex. Posso bem estar a delirar, mas essa cena baptizada "A Proposta" e passada entre um avô de 86 anos (a propósito, Erland Josephson tinha 80 à data da rodagem, 86 era a idade de Bergman) e uma neta de 19, é, sem dúvida, a mais erótica do filme. Toda vestida de encarnado (da única vez que se veste assim, roubando a cor a Liv Ullmann), cercada pelos sons altíssimos da 9ª de Bruckner, Karin, antes de entrar no escritório do avô, controla cuidadosamente a aparência e vestes, e avança depois, sem que ele a ouça, até o despertar com um beijo e uma vénia. O avô lê-lhe então a carta da proposta (o convite do maestro russo para uma carreira de solista) e oferece-se para lhe pagar os estudos e o violoncelo digno de um Guarnerius. Como sempre, é mais um monólogo do que um diálogo e pouco ou nada Karin responde à tentação altíssima. O avô despede-a, após a conversa sobre Freud e os cigarros, a pretexto de muito cansaço e é então que Karin tem essa auto-visão, essa espécie de dissonância na composição da sequência, de que outros exemplos sumamente heterodoxos abundam durante o filme.

Mas não me consigo despedir desta música sem citar outra dessas dissonâncias, a mais brutal porque é a primeira. É a meio da Cena 2, entre Liv Ullmann e Julia Dufvenius, quando esta conta àquela a sua violenta cena com o pai. Subitamente, saímos do quadro e vemos (no que não é um flash-back) a dita cena intensamente física. Depois, a rapariga foge de casa, em camisa de noite, percorrendo a floresta como a virgem da fonte, até entrar na água escura de um pântano e desaparecer da imagem, sem que a câmara se mexa. Ouvimo-la, então, em off, num uivo desmedido, até reaparecer no plano. Jean Michel Frodon, comentando essa cena, fala de morte e ressurreição. E diz: "Nunca, talvez, se tenha mostrado esse duplo acontecimento extremo – morte e ressurreição – de maneira tão poderosa. Nem no cinema, nem no teatro, nem na pintura". Tem razão.

“Concerto grosso para quatro instrumentos”. Actores há cinco, mas quatro preenchem quase todo o filme. Um prólogo, em epílogo e dez cenas. Mas nas cenas nunca estão mais do que duas personagens, excepto nas dissonâncias aludidas.

Mas há muitas outras personagens ausentes. E uma há que, retomando uma designação antiga, eu poderia dizer, sem dizer nada que não tenha sido já dito e redito, que é a **protagonista ausente** desta obra. Falo de Anna, a mãe de Karin, a mulher de Henrik, que morreu de cancro dois anos antes do filme começar. Dela, temos recorrentemente, em casa do marido, em casa do sogro, o retrato a preto e branco. Amou-a o marido, amou-a a filha, amou-a o sogro e não parece que nenhum deles tenha amado alguma vez mais alguém. Foi o “anjo” naquele “ninho de víboras”? Tudo e todos parecem dizer que sim, única presença de amor feita, única presença feita para o amor. Ela só parece ter estado do lado daquela origem que Erland Josephson misteriosamente nomeia, quando comenta, na Cena I, a beleza da paisagem que o rodeia: “O mundo é pleno de belezas. Como deve ser bela, a origem delas!” Ela só parece assemelhar-se ao São João que repousa no colo de Cristo, na ceia medieval da igreja da cena V e que Liv Ullmann vem ver de perto, no fim dela, única cena de onde o grande plano esteve ausente.

Mas será verdade? Quando Henrik termina o seu longo monólogo na cama com a filha (cena 3) vemos-lhe o retrato em grande plano. E há um breve efeito (outra vez o vídeo) em que os olhos do retrato parecem disparar uma luz luciferina (um encarnado tão rápido, mas não mo tirem) sobre a filha e o marido no leito conjugal. Muito depois (cena 7) vem a leitura da carta que Anna deixou ao marido, sobre a relação dele com a filha. Essa carta é carta salvadora ou carta de perdição? Pelo menos, a partir dela tudo se consome. Karin, que resistira à proposta do avô, não resiste ao convite de Abbado, a sarabanda da Suite não chega a ser tocada, e Henrik suicida-se sem que a filha o saiba.

E é depois (cena IX) que surge a sequência genial da hora do lobo, em que Erland Josephson, numa “diarreia de angústia”, irrompe pelo quarto de Liv Ullmann, para, nu, se deitar junto ao corpo também nu da ex-mulher de 63 anos (a propósito, idade real de Liv Ullmann à data da rodagem).

Parecia que o filme não podia crescer mais? Mas há ainda o epílogo. Como no prólogo, Liv Ullmann dirige-se à câmara (dirige-se a nós) e, numa última dissonância, assistimos ao seu encontro com a filha catatónica, que, por breves momentos, abre os olhos como que respondendo ao afago da mãe. “E, pela primeira vez, nas nossas duas vidas, percebi, senti, que tinha tocado na minha filha. Na minha criança”.

O écran fundo em negro. O filme acabou.

Eu não consigo acabar sem vos fazer uma pergunta. Alguma vez pensaram que o grande plano é a única figura da gramática do cinema que só no cinema existe e que não é concebível em qualquer outra arte? Pintores pintaram grandes planos, mas o **quadro** impede-nos de os ver como tal, a não ser que encostemos a cara à tela, em movimento nosso e não da pintura. Não é maneira de a ver, não é movimento suposto ao espectador.

Mas a câmara pode o que o nosso olhar não pode. E a câmara de Bergman pode mais que qualquer outra câmara, mesmo a de Griffith. Neste filme, vai ainda mais longe. Ao acercar-se mais e mais dos quatro rostos e das quatro vozes, para além dos corpos, dá-nos a ver almas. Impossível? Não para esse génio de todos os possíveis, chamado Ingmar Bergman.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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