

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
SVEN NYKVIST – O CULTO DA LUZ VIVA
4 e 6 de janeiro de 2022

ANSIKTE MOT ANSIKTE / 1976

(Face a Face)

um filme de Ingmar Bergman

Realização: Ingmar Bergman / **Argumento:** Ingmar Bergman / **Fotografia:** Sven Nykvist / **Direção Artística:** Anne Terselius-Hagegård, Anna Asp e Maggie Strindberg / **Décors:** Peter Krupenin / **Música:** Wolfgang Amadeus Mozart (interpretação ao piano por Käbi Lareti) / **Montagem:** Siv Lundgren / **Interpretação:** Liv Ullmann (Dra Jenny Isaksson), Erland Josephson (Dr. Tomas Jacobi), Gunnar Björnstrand (o avô de Jenny), Aino Taube (a avó de Jenny), Kari Sylwan (Maria, a doente mental), Sif Rund (Elisabeth Wankel), Sven Lindberg (Dr. Erik Isaksson, o marido de Jenny), Ulf Johanson (Dr. Helmuth Wankel), Tore Segelcke (a velha da aparição), Helene Friberg (Anna), Kristina Adolphson (Veronica), Gösta Ekman (Mikael Strömberg), Käbi Lareti (a pianista), Birger Malmsten (o violador), Göran Stangertz (o segundo violador), Marianne Aminoff (a mãe de Jenny), Gösta Prüzelius (o padre), etc.

Produção: Lars-Owe Calberg e Katinka Farangó para Cinematograph / **Cópia:** DCP, Eastmancolor, com legendas eletrónicas em português, 135 minutos / **Estreia Mundial:** Estocolmo, 28 de Abril de 1976 / **Estreia em Portugal:** Cinema Foco, no Porto, a 25 de Outubro de 1979.

Aviso: a cópia DCP apresenta um ligeiro ruído de fundo e alguma distorção nos diálogos.

Quando **Face a Face** se estreou em Estocolmo, na versão televisiva em quatro episódios, consideravelmente mais longa do que o filme – esta obra, como a anterior **Cenas da Vida Conjugal**, foi concebida para a televisão – rebentara já o famoso “escândalo Bergman”, acusação ao cineasta de fraude fiscal.

Nas memórias, Bergman amplia desmedidamente esse episódio (pelo menos aos olhos de quem não está habituado a tantas sensibilidades em torno do fisco). A sucessão de eventos parece kafkiana, com polícias a actuarem às ordens de Ocultos Poderes e interrogatórios e prisões em atmosfera de pesadelo, como se Bergman fosse suspeito ou autor de crime nefando.

O realizador interiorizou a “culpa”, teve uma depressão grave (internamento numa clínica psiquiátrica) e nesse mesmo ano de 76 – interrompida uma encenação da **Dança da Morte** de Strindberg em que há muito trabalhava – fugiu para a Alemanha, onde o governo demo-cristão bávaro o recebeu como vítima do socialismo, em busca da liberdade. Lá começou a fase alemã de Bergman, traduzida nos filmes **Das Schlangenei** (77) e **Aus dem Leben der Marionetten** (80).

Mais uma vez – em ciclo que parecia repetir o acontecido nos anos 50 e 60 – a década de 70 que se iniciara com auspícios gloriosos para Bergman (sucesso mundial de **Lágrimas e Suspiros**, incluindo a designação para o Oscar, sucesso clamoroso da sua encenação do **Sonho** de Strindberg, sucesso sueco com o prodigioso êxito de **Cenas da Vida Conjugal**, que bateu todos os “records” de audiência no país do realizador, sucesso “de prestígio” da **Flauta Mágica** com os

nomes Mozart e Bergman a merecerem igual destaque e iguais letras garrafais) terminava em catástrofe e, desta vez, a mais humilhante das catástrofes para Bergman.

A “fuga” de Bergman ocorreu exactamente uma semana antes da estreia de **Face a Face** na televisão sueca. Com os jornais a moverem intensa campanha contra o cineasta – acusado de tudo e mais alguma coisa – não admira que o filme tivesse sido a vítima preferencial desse criticismo. Não faltou quem dissesse que era óbvio que o autor de tal obra já não estava bom da cabeça. Como, por outro lado, **Face a Face** tinha sido concebido para a televisão, quando se estreou a versão cinematográfica muitos críticos acusaram Bergman de perder “ofício” e de fazer um filme com óbvios defeitos técnicos e dominado pelos códigos de outro “medium”. A decadência de Bergman estaria exposta nesta obra, em que o realizador se explorava a si próprio, em narcisismo insuportável. Mesmo os mais cautos relacionaram supostas fraquezas do filme com uma excessiva identificação de Bergman com o protagonista e com um excesso de fantasmas pessoais que aparentavam este filme com **A Hora do Lobo**.

Estou de acordo com o “parentesco” com **A Hora do Lobo** mas nem num caso nem noutra estou de acordo com o criticismo. Mas antes de gastar o espaço e tempo de que disponho a defender o que julgo seja um dos cumes da arte de Bergman, não resisto a relacioná-lo com um projecto contemporâneo que nunca viu a luz. Trata-se de **O Príncipe Petrificado** que nasceu de uma encomenda hollywoodiana (através de Dino De Laurentiis) para que três grandes cineastas fizessem para a Warner um filme de “sketches” em que dessem livre curso às suas fantasias eróticas. Seriam Bergman, Fellini e Mike Nichols. Se esse filme nunca existiu, o facto deveu-se menos à preguiça de Fellini (que nunca levou a ideia muito a sério, nem trabalhou no projecto) do que à ousadia do “script” de Bergman, abundando em cenas que, nem nesses “middle-seventies” da máxima permissividade, conseguiram deixar de fazer estremecer qualquer produtor hollywoodiano.

Entre o conto de fadas e a estrutura de “dream play” e com óbvias referências hamletianas, a história do “príncipe petrificado” era a obsceníssima história do filho do rei Maximilano da Eslavónia, sexualmente iniciado pela mãe, mulher de insaciável “libido”. O poder sexual é claramente afirmado como equivalente do poder político e, por isso, o príncipe tem que ser imbatível nas duas forças. Violado e violentado pela mãe, o príncipe acabava por a matar, mas falhava essa tentativa, arrastando-se no final no séquito da omnívora rainha. Frank Gado que, na sua obra sobre Bergman, dá um resumo desenvolvido da sinopse cita uma sequência assaz terrível (que devia ser filmada em grande plano sobre um sexo escancarado de mulher) em que a Rainha pretendia *anular* o nascimento do filho, voltando a “engoli-lo” (“*Agora vais voltar para dentro de mim. Agora vou voltar a enfiar-te no escuro, neste buraco donde vieste e onde vais voltar, para nunca mais saíres e nunca mais falares. Vou abafar os teus gritos, meu querido principezinho*”).

Provavelmente, nunca fantasmas edipianos se encarnaram em cena semelhante (mesmo considerando que ela não existiu) e provavelmente (dadas muitas outras cenas escabrosas da obra) nunca o sexo foi tão vertiginosamente figurado. Mas, se me demorei neste “script” de um filme jamais rodado é porque, nele, como em **Face a Face**, emergem pelo menos três temas que, anunciados em filmes anteriores, nunca como nestas obras foram levados tão longe: a relação entre o conto de fadas e a estrutura erótica da narração; a acentuação do carácter radicalmente perverso do sexo; a irrisão da psicanálise como solução ou decifração dos problemas pessoais.

O primeiro tema que, de certo modo, domina filmes como **A Hora do Lobo**, **A Fonte da Virgem**, **O Silêncio**, **Ritual** ou **Lágrimas e Suspiros** (para me limitar a filmes anteriores a este) adquire particular relevância em **Face a Face** no sonho final de Liv Ullmann. Jenny – vestida de Capuchinho Vermelho – assiste ao seu próprio enterro em criança. O enterro é apressado pelas ordens do padre, que diz que o corpo se decompõe rapidamente e fala do cheiro, enquanto, desesperadamente, Jenny tenta evitar a descida à terra, clamando pela mãe. E, na pressa, do caixão mal fechado liberta-se um bocado do tecido encarnado que a cobria.

Alusões ao *cheiro* houve-as durante o filme e, sobretudo, nos sonhos de Jenny. A associação desse cheiro à sequência da violação (e à descrição que dessa cena Liv Ullmann faz para Erland Josephson) tem uma óbvia conotação sexual, mais identificável se nos recordarmos do monólogo de Ingrid Thulin no **Silêncio** sobre os "horríveis" odores sexuais. O cheiro é o cheiro a sexo e é dele que Liv Ullmann tenta escapar sob o disfarce da figura dos contos infantis. Mas apesar desse *disfarce* (disfarce da criança e disfarce da mulher, ambas vestidas de tal cor) não consegue ocultar essa evidência e a culpa a ela associada. O enterro não é, como aparentemente se figura, o duma criança inocente mas o da *criança pecadora* que, contra os conselhos da mãe, seguiu o lobo mau, esse "diabo com cornos" a que Josephson alude noutro passo do filme. Por isso, esse sonho é um sonho de expiação. Nele, Liv Ullmann repete o suicídio (ou a tentativa de suicídio): a destruição da criança culpada que existe nela. Culpada de ter causado a morte dos pais (de certo modo vítimas do seu pecado e que, por isso, lhe não respondem no sonho), culpada pela sua irresistível atracção pelo sexo perverso (a violação, os homossexuais), culpada pelas suas tentativas para disfarçar os seus reais sentimentos e apetites sob a máscara da compreensão e do perdão (sonho) ou da profissão que escolheu. Todas essas culpas (a que outras se juntam, como a da incompetência profissional, numa sequência com fortes paralelismos com o sonho do Professor nos **Morangos**) só podem ser dissolvidas pelas chamas, destruição total do corpo e final purificação do radicalmente impuro.

O que é absolutamente pasmoso neste filme – quanto a mim – é que Bergman, sobretudo nas alucinantes sequências oníricas (em que, como nos **Morangos**, Jenny é espectadora de si própria) tenha incorporado todos os terrores infantis num imaginário igualmente infantil, não nos dando jamais "psicanálises de contos de fadas" mas o vertiginoso horror dos personagens deles, reencarnados quer nos fantasmas que nesses sonhos regressam, quer nos visitantes que, no intervalo deles, vão visitar Jenny à clínica. Do marido à filha, do psiquiatra a Josephson todos vão revelando – na vigília – o horror que se ocultava sob aparências afáveis, horror que não só reforça a instância onírica como a inverte, tornando esses momentos de "real" (de suposta pacificação) mais infernais do que os pesadelos de Jenny.

O "off" do marido torna-se "in" na sequência da sua visita, quando é visível a sua total indiferença por Jenny. A filha não corresponde ao afecto físico de Jenny, nem à sua confissão, e, com a mesma expressão "lupina" que obceca Jenny nos sonhos, acusa-a de nunca ter gostado dela e abandona-a. O próprio Josephson, confessa-lhe nessa vigília a sua homossexualidade (anulando, pois, o desejo que Jenny julgou ver nele) e recusa a sua companhia na viagem que vai fazer, alegando que também nessa completa entrega ao vício ela não tem lugar. Tudo o que foi latente na primeira metade do filme, "explode" nessa "segunda parte" deixando Jenny finalmente entregue aos mesmos fantasmas protectores que a cercam no início: os avós.

A acentuação da radical perversidade do sexo, insinuada desde o início (sequência de Jenny com Maria, três vezes amaldiçoando Jenny, de novo como num conto infantil) estabelece-se logo na sequência da igreja quando lhe aparece pela primeira vez a estranha visão da velha e lhe é perguntado o que corre mal com ela. O episódio do início (relativamente banal na vida duma psiquiatra e perante o qual a psiquiatra se procura comportar profissionalmente) perturba-a, como nos perturba, exactamente pela sua carga sexual e como que responde à pergunta que lhe é feita em "off". O apartamento solitário, o primeiro sonho (em casa da avó) e essa visão monocular parecem presidir a uma culpa a que os acontecimentos ainda não correspondem, dado que tudo quanto sabemos de Jenny é relativamente normal (o marido ausente, o amante compensatório).

A segunda conotação óbvia é a da festa de Elisabeth Wankel, com os seus acólitos homossexuais. Em toda a sequência se perfila uma segunda instância de horror que provem mais de Jenny do que dos decadentes comparsas. Não por acaso é nessa festa que ela conhece Tomas, ginecologista. Perante ele, e na suposta sequência de sedução, comporta-se como vítima propiciatória, repelindo um avanço directo (oralidade de Tomas) que só não se perfaz pela

perversão deste, como depois saberemos. E esse fantasma perfaz-se na terceira sequência sexual: a da violação, filmada em plano fixo, dividido ao meio. Violação que não existe, mas, como ela própria explicaria depois, pela estranha e inexplicável separação entre o que psiquicamente quis e o que fisicamente impediu. A sua cena de histeria seguinte é a revolta contra essa permanente divisão.

É a partir daí que Liv Ullmann nos começa a ser mostrada nos maiores dos grandes planos de Bergman e só eles permitem explicar (não explicando) o fabuloso plano-sequência que antecede a sua tentativa de suicídio. A partir dela, o filme começa "a rodar ao contrário", nomeando, sob forma onírica ou sob forma de vigília, o lugar geométrico do horror das sequências evocadas.

Mas qualquer leitura analítica – que parece óbvia – soçobra perante a acumulação de fantasmas de cargas diversas dos vários sonhos. Psiquiatra, Jenny não só não encontra na profissão a *chave* para o seu problema, com a não encontra nesses sucessivos mergulhos no reino dos mortos e da infância. Todas as pistas que Bergman dá são falsas pistas e persiste, sobre a lógica do sonho ou a lógica da vigília, o ilogismo da radical inexplicabilidade.

A resposta estará naquele plano final do amor dos velhos? Vimos o suficiente para não o acreditar. A resposta não está em parte alguma, a não ser no filme que dentro do filme olha o filme e que é o próprio olhar de Liv Ullmann.

Talvez por isso Bergman tenha chamado a esta obra **Face a Face**, contrapondo, na citação da mesma passagem de S. Paulo, a obscuridade com que "como através dum espelho" víamos nos filmes da trilogia, à visão total prometida pelo Apóstolo para outra existência. Numa obra, aparentemente muito mais críptica do que **Em Busca da Verdade** o título pode quase parecer irónico. Deixará de o ser se admitirmos que na noite dos comprimidos Liv Ullmann viajou mesmo até *ao outro lado* e que tudo quanto é *figurado depois* corresponde a essa visão radical. Só que, se assim for, quando virmos *face a face* o que veremos é ainda mais *petrificado* do que o que vimos antes. Mas desde **Lágrimas e Suspiros** que sabíamos que os mortos continuam a chorar e que só muito tempo depois vem a pacificação.

Face a Face é o filme visto desse outro lado. Por isso a sua terribilidade é tamanha. E, por isso, também não conseguimos sustentar nem decifrar esse outro face a face que nos põe diante da mulher e da actriz chamada Liv Ullmann. Diante dela – dentro dela – nos perdemos até não poder sair e até não poder falar.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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