

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
3 e 5 de Janeiro de 2022
SVEN NYKVIST – O CULTO DA LUZ VIVA

ÄLSKANDE PAR / 1964 Amor em Tons Eróticos

Um filme de Mai Zetterling

Argumento: David Hughes e Mai Zetterling, baseado no romance homónimo (1933) de Agnes von Krusenstjerna / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco, formato 1:66): **Sven Nykvist** / *Cenários:* Jan Boleslaw / *Figurinos:* Brigitta Hahn / *Música:* Roger Wallis / *Coreografia:* Holger Rosenquist / *Montagem:* Paul Davies / *Som (AGA-Baltic):* Per-Olof Petterson e Tag Sjöberg (gravação), Olle Jacobson (misturas), Evald Andersson (efeitos sonoros) / *Interpretação:* Harriet Andersson (*Agda Frideborg*), Gunnel Lindblom (*Adele Holmström*), Gio Petré (*Angela von Pahlen*), Anita Björk (*Petra von Pahlen*), Heinz Hopf (*o Tenente Bernhard Landborg*), Gunnar Björnstrand (*Jacob Lewin*), Eva Dahlbeck (*a Sra. Landborg*), Lissi Alandh (*Bell*), Bengt Brunskog (*Tord Holmström*), Anja Boman (*a irmã de Bernhard*) e outros.

Produção: Göran Lindgren e Rune Waldenkranz para Sandrew Film & Teater AB (Estocolmo) / *Cópia:* do Svenska Filminstitutet (Estocolmo), dcp (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 118 minutos / *Estreia mundial:* Estocolmo, 21 de Dezembro de 1964; apresentado no Festival de Cannes em Maio de 1965 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Quarteto) / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 21 de Novembro de 2018, no âmbito do ciclo “As Cinemateca Hoje”.

Älskande Par é o primeiro filme assinado por Mai Zetterling (1925-94) como realizadora, quando chegava aos quarenta anos, depois de uma carreira de atriz que a levava a mais de vinte papéis em longas-metragens e séries de televisão. Numa importante entrevista de 1968 aos *Cahiers du Cinéma* ela explica que não se tornou, em absoluto, realizadora por acaso. “*Há dez anos que eu sonhava em ser realizadora, mas não tinha confiança em mim e julgava que não tinha força suficiente*”. Mas já estava farta de ser atriz, de fazer os papéis que lhe propunham e não os que queria (“*a única escolha é entre o compromisso e a recusa*”), até que um belo dia de 1958 decidiu passar à realização e disse ao marido que queria fazer um documentário na Lapónia. Nem ele nem o agente dela a levaram a sério, mas ela insistiu e alguém da BBC acabou por dar-lhe uma oportunidade de filmar. Deram-lhe um pouco de dinheiro e disseram que dariam mais se ela trouxesse material aproveitável. Zetterling não perdeu tempo e foi de imediato para a Lapónia. Mas “*naquele mesmo dia, eu tomara outra decisão. Estabeleci um pequeno plano quinquenal pessoal: eu ia lançar-me na realização, mas se ao cabo de cinco anos não tivesse feito nada de jeito desistiria. Mas até lá, nenhum compromisso*”. Mai Zetterling fez neste período quatro documentários para a BBC, nos quais aprendeu muito, mas perdeu dinheiro. Apostou então tudo o que tinha numa curta-metragem, igualmente realizada na Grã-Bretanha, que foi premiada em Veneza, **The War Game** (1963), uma alegoria sobre a guerra que foi um primeiro passo para o cinema de ficção. Nasceu então a ideia de filmar **Älskande Par**, cuja tradução literal seria *casais apaixonados*. Mas Zetterling realizaria ainda seis outras longas-metragens de ficção, além de outros documentários e episódios de séries de televisão, paralelamente à sua carreira de atriz.

O livro no qual o filme é baseado é muito conhecido na Suécia, onde foi cercado por um certo escândalo, devido à maneira franca como são abordadas as questões sexuais. Mas, trinta anos depois da sua publicação, não era isto o que tornava a sua adaptação para o cinema extremamente difícil, dando-lhe um ar de projeto impossível: o problema era que trata-se de um romance que se estende por nada menos de sete volumes e três mil páginas. Mai Zetterling conta que julgaram-na louca quando anunciou o projeto, acrescentando que outros já tinham tentado e desistido. “*Há tanto material! Dois ou três realizadores poderiam tirar deste livro dois ou três filmes completamente diferentes, de tal modo há lá coisas. Enfim, fiz a minha escolha e comecei a cortar*”. Este trabalho durou um ano. Uma dificuldade suplementar era que a maior

parte da rotação deveria ser feita em exteriores, o que impunha uma disciplina absoluta. *“Tratei de prever tudo da melhor maneira, fazia croquis de cada plano, indicando a posição da câmara e isto me interessava muito, assim como todo o lado técnico do cinema. Mas só depois de ter escolhido todos os cenários naturais da rotação é que pude ver exatamente a relação de equilíbrio que haveria entre exteriores e interiores, o presente e os flashbacks. É isso que lamento: a rigidez que me foi imposta pelas condições de rotação. Sobrava muito pouco espaço para o jogo, a fantasia”*. Quanto à sua relação com Sven Nykvist, que foi parceiro privilegiado de Ingmar Bergman, Mai Zetterling foi franca: *“Tudo o que ele faz com a luz é maravilhoso, é a paixão dele. Mas ele não se interessa pelo movimento. Apesar de tudo, fez o que lhe pedi. Com tanto mais boa vontade que sabia o meu gosto pela técnica”*. Levando a franqueza ainda mais longe, nesta entrevista Mai Zetterling declara-se insatisfeita com o resultado final de **Ålskande Par**. Embora ela só tenha filmado cerca de vinte minutos além daquilo que se vê na montagem final (o que é pouquíssimo, é vulgar um realizador ter horas de *rushes* para montar), *“acho que o filme tem cerca de quinze minutos a mais. O meu produtor travava-me: «Não podes cortar isso!» Eu respondia: «É para cortar!» O mal foi que fiz demasiadas concessões: eu deveria ter cortado mais”*.

Hoje, talvez seja possível dizer que, paradoxalmente, tanto o produtor quanto a realizadora tinham razão. **Ålskande Par** é um objeto cinematográfico de uma solidez absoluta, realizado com enorme sentido visual (a primeira imagem, que nasce do negro; o funeral numa paisagem cheia de bétulas; a recepção oferecida pelos aristocratas; a ceia do solstício de verão; o conciso e fortíssimo desenlace), o que prova que Mai Zetterling sabia o que queria e tinha visualizado verdadeiramente as cenas do filme. O facto destas passagens parecerem saídas da *imagerie* de um filme dos anos 40 e não dos 60 não lhes tira a força. Como formula magnificamente Claude Ollier: *“Através de diversos desvios e hesitações pendulares, o desenho do filme define-se de maneira perfeita: a partir de um centro espacial, a busca e a descoberta de um centro temporal que dá conta da totalidade das intrigas e das suas deslocações”*. Mas a trama narrativa talvez seja excessivamente cerrada e vá por demasiados meandros, tanto mais que o tom jamais é leve, despreocupado. Esta trama só se define realmente depois de uma intrincada série de *flashbacks*, que faz com que as três protagonistas acabem por se reunir no passado, antes de se reencontrarem no presente. **Ålskande Par** engloba muitos temas narrativos e quando os entrevistadores dos *Cahiers* observaram que o filme *“parece uma antologia dos temas do cinema sueco”*, Mai Zetterling confirma que foram feitas comparações com **Sorrisos de uma Noite de Verão**, com o que ela não concorda (de facto, a semelhança é sobretudo temática, superficial), vendo apenas coincidências no período em que se passa a ação, os anos 20 e nos atores, *“mas em matéria de atores, não temos muita escolha na Suécia”*.

Os *flashbacks* são agrupados e definem quem são as três mulheres, uma positiva, uma negativa e uma neutra, inconsciente. Do ponto de vista visual, as sequências *“parecem organizar-se a partir de um lugar determinado, que serve de centro”*, como observaram os entrevistadores dos *Cahiers* e este centro espacial é o hospital, do qual elas se evadem nos *flashbacks* e para o qual retornam definitivamente no desenlace: uma tem um filho natimorto e as outras duas têm partos bem sucedidos. Do parto da mulher “neutra” ficamos apenas a saber que correu bem. É o parto do personagem “positivo”, a mulher cuja personalidade tem menos relevo, mas a única que não é um brinquedo, devido à sua posição social, que é mostrado em toda a sua realidade: de repente, num súbito ponto final, vemos o nascimento de um bebé, expelido do corpo da mãe, não filmado de modo frontal, mas lateral e brevissimamente, enquadrado como deve ser num filme de ficção. Quando lhe cortam o cordão umbilical, a imagem se imobiliza e a totalidade do quadro passa a ser ocupada apenas pela figura imóvel do recém-nascido, numa alteração total de ponto de vista: depois de mais de duas horas de cinema em torno de futuras mães, tudo chega ao fim abruptamente sobre a figura de um recém-nascido. O que até então fora uma possibilidade, desejada ou não, é mostrado em toda a materialidade de um corpo humano que começa a viver. O desenlace nada tem de fechado e apaziguador.

Antonio Rodrigues