CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS – RITA AZEVEDO GOMES | REALIZADORA CONVIDADA
6 e 25 de novembro de 2026

EFTER REPETITIONEN / 1984

("Depois do Ensaio")

um filme de Ingmar Bergman

Realização: Ingmar Bergman / **Argumento:** Ingmar Bergman / **Fotografia:** Sven Nykvist / **Direção Artística e Décors:** Anna Asp / **Guarda-Roupa:** Inger Petersson / **Caracterização:** Anna-Lena Melin / **Montagem:** Sylvia Ingemarsson / **Interpretação:** Erland Josephson (Henrik Vogler), Lena Ohlin (Anna Egerman), Ingrid Thulin (Rakel), Nadja Palnstjenz-Weiss (Anna, em criança), Bertil Guve (Henrik, em criança).

Produção: Jõrn Donner para Personafilms e Cinematograph / **Distribuição:** Columbia (Triumphfilms) e Gaumont / **Cópia:** DCP, Eastmancolor, legendada eletronicamente em português, 72 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, Maio de 1984 / **Inédito comercialmente em Portugal.** Apresentado na RTP, em 1986. Primeira exibição cinematográfica em Portugal: 9 de Maio de 1989, na Cinemateca Portuguesa, integrado na retrospectiva integral da obra de Ingmar Bergman.

"Acontece uma vez em cada vinte anos e aconteceu em Cannes este ano, perante uma indiferença quase generalizada. Um grande cineasta, que já se retirou das competições e do 'movie-business', que não tem mais nada a provar, nem a provar-se, regressa ao outro lado da câmara, por puro gosto, com toda a serenidade, como um grande maestro que volta a casa após um concerto triunfal e se senta ao piano a tocar com uma mão uma melodiazita que compôs para si próprio e para os amigos, atingindo, sem o mínimo esforço, uma liberdade e simplicidade soberanas que dão a quem tem a sorte de o ouvir a mais límpida ideia da sua arte. A mais diabólica também".

Era assim que começava o texto de Alain Bergala publicado no nº 360/361 dos *Cahiers du Cinema* (Verão de 1984) dedicado a **Efter Repetitionen**, mundialmente estreado no Festival de Cannes desse ano. Era um artigo intitulado *Sonate à Deux Doigts*. O dedo de Bergman e o dedo de Erland Josephson, seu "*actor-fetiche*", seu sucessor à frente do célebre Teatro Dramaten de Estocolmo (desde 1966, ano em que Bergman abandonou essas funções) e obviamente seu "*alter ego*".

Sabe-se que Bergman anunciou **Fanny e Alexandre** como definitivo adeus ao cinema, deixando-o como obra suma e obra súmula de toda a sua carreira. A que vem, pois, este "*postfácio*"? Embora se possa - e talvez deva - considerá-lo como tal, a verdade é que nunca foi essa a ideia de Bergman. **Efter Repetitionen** (à letra: **Depois do Ensaio**) foi um filme feito para a televisão, em 16mm, escrito em 1980 (o ano de **Da Vida das Marionetes**) e concluído antes da estreia mundial de **Fanny e Alexandre**. A televisão sueca transmitiu-o nos inícios de 83, quando **Fanny** ainda estava em cartaz.

Se muitos filmes anteriores de Bergman foram concebidos originariamente para a televisão e só depois tiveram versões cinematográficas (casos de **O Ritual**, **Cenas da Vida Conjugal**, **Face a Face**) o caso de **Efter Repetitionen** foi diferente. Bergman, sondado desde a estreia do filme a autorizar uma versão cinematográfica, opôs-se terminantemente. Para ele, o filme só tinha "sentido" no pequeno écran e, além disso, não queria que se pensasse que dera o dito por não

dito a propósito da sua retirada com **Fanny**. Continuaria (continuou) a fazer filmes para a televisão, mas a era do cinema, tinha para ele, chegado ao fim.

Só depois de mais de um ano de batalhas se deixou convencer pelo produtor (o conhecido cineasta sueco Jõrn Donner) a uma ampliação da obra para 35mm (com algumas alterações de montagem) e a autorizar que essa "versão-cinema" fosse passada em 1984 nalguns festivais (Cannes, Nova Iorque).

O inesperadíssimo êxito da obra (inesperadíssimo para ele, Bergman, convicto de que a história pouco interessaria ao público e não "passava" em cinema) e o muito dinheiro logo avançado pela Columbia para distribuir mundialmente o filme, levaram-no a ceder aos rogos de Donner, em maus lençóis financeiros. Nos finais de 84, o filme estreou, comercialmente, na Suécia, nalgumas capitais europeias, e nos Estados Unidos. Os resultados comerciais não foram animadores e Bergman impôs o seu veto a mais distribuições (por isso o filme nunca veio comercialmente a Portugal). E reage sempre que lhe falam de **Efter Repetitionen** como do seu último filme, ou, até mesmo, com a expressão "*postfácio*" que lhe apliquei.

É este filme um "testamento"? E uma questão que se pode pôr tanto a propósito dele, como a propósito dos outros tele-filmes que Bergman fez depois de **Fanny e Alexandre**. Não é certamente, no sentido em que o é **Fanny e Alexandre**, recapitulação de todos os seus temas e todas as suas obsessões, imensa saga sobre as suas raízes como homem e como artista. Mas no sentido em que neste "**filme de câmara**" (com cinco actores, dos quais apenas três vêm a grande plano e ocupam o grande plano) Bergman confia a Josephson a sua meditação final sobre o teatro e sobre os actores. **Efter Repetitionen** não é apenas um filme sobre o teatro (outros, muitos outros, houve na carreira de Bergman) mas um filme em que num único décor (décor de teatro, palco vazio), Bergman reflecte sobre o que o teatro é e sobre o que os actores são. E é sobretudo aos actores a quem dedica esta obra, com a declaração - única na sua carreira - de que ama os actores, e os ama acima de tudo e todos.

Essa declaração é absoluta, ou absolutizante? Como sempre, em Bergman, jamais declaração alguma o é. E intervém o mais perturbante efeito do filme: a voz "off", no sentido mais absoluto que conheço da palavra, porque não é comentário ou "deus ex-machista", nem monólogo interior, mas participação das duas instâncias, como se se escapasse de Bergman ou de Josephson para dizer mais do que ele diz ou quer dizer e, demoniacamente, o contrariasse. Citando, novamente, Bergala, é verdade que quando ouvimos essa voz (voz de Josephson calado, de boca fechada) *"não sabemos quem, Bergman, o personagem, ou nós próprios, diz e ouve essas palavras e vê aquelas mulheres. Não sabemos se somos Fausto ou o Diabo (porque este filme é diabolicamente faustiano), se pensamos o filme, ou se somos pensados por ele"*.

Dois desses efeitos são os mais perturbantes. Um é quando Erland Josephson confia a Lena Ohlin como recria **O Sonho** de Strindberg. *"Quando não compreendo, corto. Quando acho que uma cena está mal colocada, troco a ordem. Quando acho mau, reescrevo tudo. Violo Strindberg* (sublinhado meu). *Fica muito melhor e está na moda"*. Após este credo (e tudo isso Bergman fez a Strindberg, e de tudo isso Bergman foi acusado nas suas encenações de Strindberg), a Voz intervém para se perguntar, nos perguntar ou perguntar porque está a dizer aquelas idiotices, porque é que está a falsificar tudo quanto pensa e, o que é pior, a influenciar da pior maneira a actriz que escolheu para o papel da Filha de Indra e que se lhe entrega como ao próprio Mestre (cuja máscara é um dos adereços da cena).

A outra é quando Josephson/Bergman (ou o diabo por eles) põe em causa esse amor primacial ao teatro e a "voz" afirma preferir o cinema, contrariando tudo quanto está em causa e tudo o que é causa.

Muitas vezes a ouvimos - contra a encenação e a intensidade dela, contra a relação Henrik-Anna e a intensidade dela - sobrepôr o seu cansaço, a sua náusea, a sua indiferença face a tudo aquilo. Um tudo aquilo que é o teatro, que são os actores, que são os personagens, que são as mulheres.

E a suprema confissão vem, depois desse fabuloso plano da nuca de Anna (em que todo o desejo de Erland Josephson por ela **se acende** com um fulgor que raros planos da obra de Bergman deram), no plano em que Anna lhe pede para ele lhe tocar no peito, e ele recusa. Às sábias desculpas do velho encenador (o absurdo e ridículo daquele "affaire" entre um homem de 60 anos e uma rapariga de 20) responde a "voz", com a diabólica frase: *"Se fosse há dez anos, se fosse há dez anos"*. E é essa surda afirmação de impotência, misturada à sonora afirmação de poder, que entre o princípio e o fim dão ao protagonista, o lugar entre a sua imagem (o grande encenador, o homem que teve todas as mulheres que quis, inclusive "a maior das actrizes", essa mãe que Anna odeia) e a imagem que um outro ele (ou só um outro) dele tem: um velho patético, incerto de tudo - até do seu teatro - e que entre a representação e a vida tudo já confunde.

A certa altura do filme, Erland Josephson enumera os objectos que povoam aquele palco, restos de outras tantas peças obsessivas para ele, como para Bergman: **O Pai** e **A Sonata dos Espectros** de Strindberg; **Hedda Gabler** de Ibsen; **Dom Juan** de Molière. Tudo, ali, são restos e é entre esses restos (como o rosto de Ingrid Thulin, fantasma que vem ocupar o centro do "segundo acto" em que é possível dividir o filme) que Josephson/Bergman proclama o seu amor aos actores e o seu ódio aos actores. Porque há igualmente ódio. Josephson acusando Anna - como acusa Rakel - de permanente representação, diz-lhe esta frase terrível: *"As tuas más representações na vida podem destruir as tuas representações no palco"*. E quando Ingrid Thulin, para lhe reacender o desejo, lhe mostra as pernas e o peito ainda jovens, sabe - como ela própria o diz - que ele só lhe está a ver a cara, essa cara onde a velhice já irremediavelmente se inscreveu. O homem das máscaras só vê máscaras, e acaba por ser ele também a própria máscara, impenetrável a outra verdade que não a das encenações que sobre outras encenações já está a preparar.

Lena Ohlin será a Filha de Indra na quinta produção *josephsoniana* de **O Sonho** (curiosamente, Bergman também fez cinco produções de **O Sonho**) e para o ser sacrificou o filho, mas não o será na sexta, aquela que sabe que Josephson/Bergman está já a preparar. Outra mulher mais jovem a substituirá, como ela substituiu a mãe.

E o único momento em que a divisão se anula é quando Josephson recorda a cena do casamento de **O Sonho** e a pergunta sobre o duplo e o uno. Foi quando a viu representada pela primeira vez, diz Josephson, que percebeu o que era o teatro e quem eram os actores. Mas, como na peça de Strindberg, nenhuma lógica tem sentido e nenhuma multiplicação ou divisão se pode fazer. Josephson ouve Anna recitar o texto, mas esse texto só o conduz, como o fulgurante "travelling" inicial (um dos mais belos movimentos de câmara da história do cinema) à sua própria máscara, tão mortuária como a de Strindberg.

E para os ouvir naquele ensaio de um ensaio do **Sonho** (mas não disse Bergman que todo o teatro é a arte de repetição?) ficam, de vez em quando, as crianças que foram mudas testemunhas de um outro ensaio para a peça em que, por sua vez, representarão, infinitamente, a dança da morte e a dança com a morte de que o teatro ou o cinema são apenas uma das formas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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