CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS - RITA AZEVEDO GOMES – REALIZADORA CONVIDADA
21 de novembro de 2026

AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN / 1980

(Da Vida das Marionetes)

Um filme de Ingmar Bergman

Realização: Ingmar Bergman / **Argumento:** Ingmar Bergman / **Fotografia:** Sven Nykvist / **Production Designer:** / Rolf Zehetbauer / **Direcção Artística:** Herbert Strabel / **Décors:** Rolf Zehetbauer / **Guarda-Roupa:** Charlotte Flemming e Egon Strasser / **Música:** Rolf Wilhelm / **Canção:** "Touch Me, Take Me" (autores não creditados) / **Caracterização:** Mathilde Basedow / **Montagem:** Petra Von Oelffen / **Interpretação:** Robert Atzorn (Peter Egermann), Christine Buchegger (Katarina Egermann), Martin Benrath (Prof. Morgens Jensen, o psiquiatra), Rita Russek (Katarina Krafft, "Ka"), Walter Schmidinger (Tomas Isidor Mandelbaum, "Tim"), Lola Muthel (Cordelia Egermann, a mãe de Peter), Heinz Bennent (Arthur Brenner), Karl-Heinz Pelser (o Polícia que conduz o inquérito), Ruth Olafs (a enfermeira), Gaby Dohm (a secretária de Peter), Toni Berger (o porteiro do bordel), etc.

Produção: Horst Wendlant, Ingrid Karlebo Bergman, Paulette Hufnagel e Irmgard Kelpinski, para PERSONAFILM (Munique) e BAYERISCHE e STAATSSCHAUSPIEL / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA, 35mm, Eastmancolor e preto e branco, legendada em português, 103 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, 8 de Outubro de 1980 / **Estreado em Portugal:** no Cinema Londres, a 26 de Junho de 1981.

AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN é apresentado com TEATRO E CINEMA de Rita Azevedo Gomes,1996 ("folha" distribuída em separado).

Após a estreia de **Cenas da Vida Conjugal**, Bergman manifestou várias vezes a intenção de fazer um filme em que desenvolvesse a vida do casal Peter-Katarina (interpretado, nessa obra, por Jan Malmsjö e Bibi Andersson), esse atormentado e horrível par que visita Marianne e Johan (Liv Ullmann/Erland Josephson) no início do filme, para uma noite em que, perante os amigos, recria um jogo de crueldade assaz semelhante ao da célebre peça **Who's Afraid of Virginia Woolf**, que Bergman encenou várias vezes.

Em 1975 (ou 1976) escreveu a história desse casal "demoníaco" num argumento a que chamou **Amor sem Amantes**. Era um filme para a televisão, com a duração de seis horas e em que, nas próprias palavras de Bergman, "para contrabalançar o insuportável tumulto da estrutura fundamental, havia uma paráfrase da lenda de Ovídio sobre Filémon e Baucis. Essa lenda era uma espécie de altar intacto que eu colocava no fundo da minha igreja em ruínas" Bergman resumiu a ideia: "O Deus passeava disfarçado pela terra, com a finalidade de explorar a sua criação. Numa fresca tarde de primavera, à beira-mar, chegava a uma pobre cabana, na periferia de uma aldeia. Na cabana viviam apenas um velho camponês com a mulher. Davam-lhe de comer e arranjavam-lhe uma enxerga para ele dormir. No dia seguinte, o Deus continuou o seu caminho. Mas, antes, os velhos pedem-lhe a concessão de uma graça: não serem separados pela morte. O Deus satisfez-lhes o desejo e transformou-os numa árvore tutelar".

Na Memórias, curiosamente, Bergman aproxima este episódio da felicidade do seu sexto e último casamento com Ingrid Karlebo (uma das produtoras de **Da Vida das Marionetes)** e diz que o

"problema insolúvel", na "inexistência de um Deus benéfico que nos transforme em árvore tutelar" é a inevitabilidade de aproximação do dia em que se "abaterá o golpe que nos irá separar". E acrescenta: "Como não posso nem quero representar-me uma outra vida, uma espécie de vida para além da fronteira, esta perspectiva é aterradora. O alguém que sou transformar-se-á em ninguém. Um ninguém que não terá sequer a memória de uma vida em comum".

Amor sem Amantes não se fez, pois que ninguém o produziu. Mas, em 1979, enquanto rodava **Faró Dokument 79** e terminava o "script" de **Fanny e Alexandre**, Bergman propôs à Companhia Nacional da Baviera, rodar, um dos episódios desse "script", ou nas suas próprias palavras, "cortar um bife a esse gigante que morreu de morte natural". É esse episódio - esse "bife" - que originou **Aus dem Leben der Marionetten**, que se veio a estrear em Paris, em 1980. Bergman é categórico: "*De um modo geral, ninguém gostou. Mas, para mim, conto-o entre os meus melhores filmes. Sei que essa opinião só é partilhada por raríssimas pessoas*".

Da Vida das Marionetes começa por mostrar uma estrutura formal assaz estranha. O filme começa a cores com os grandes planos das caras de uma mulher e de um homem, de pé, nus, aparentemente depois de terem feito amor. Esses planos têm uma grande doçura, como se um ao outro se fizessem festas, até que o homem diz que está cansado e pelo corpo e pinturas da mulher (unhas encarnadíssimas, de um encarnado arroxeado) percebemos que se trata de uma prostituta com um cliente. Ela tem, à roda do pescoço, um colar estranho, formado por pedras em forma de uma unha e subitamente, a relação normal da prostituta com o seu cliente, dá lugar à agressão violentíssima deste.

A mulher foge (fecha-se na casa de banho) o homem arromba a porta e ela volta a fugir para uma espécie de imenso palco, que tem no centro uma mesa coberta com um pano onde emergem aqueles motivos florais que, em cobertores, paredes, ou tapetes, tantas vezes encontrámos, como figuras obcecantes, na obra de Bergman. A cor perde a conotação realista e transforma-se num encarnado violentíssimo (mais tarde, no filme, mas antes, no tempo do tempo do filme, saberemos que o protagonista associa essa cor aos seus momentos de êxtase erótico). E é aí, em cima dessa mesa, que o homem estrangula a mulher e depois se coloca de pé por detrás do corpo nu dela. Subitamente, a cor desaparece e a tela fica a preto e branco. Uma legenda diz-nos que vinte horas depois do crime a polícia interroga o psiquiatra do assassino.

Daí para diante, todo o filme é a preto e branco e compõe-se de doze sequências sempre precedidas por legendas, que ou são entrevistas durante o inquérito ou depoimentos dos vários intervenientes (o psiquiatra, a mulher, a mãe, o sócio homossexual da mulher) ou são momentos da vida do assassino anteriores ao crime, ou ainda encontros ou conversas que tiveram lugar depois dele. Um único personagem não depõe: a prostituta assassinada, que só reencontramos quando o crime é "reconstituído", ou seja quando assistimos a todos os acontecimentos que precederam imediatamente a sequência inicial, no bordel que servia também de "puppet-show".

É só na última sequência, quando a mulher do assassino vai à prisão para falar com a enfermeira, que a cor regressa, tão de chofre como desapareceu no início, para nos mostrar o protagonista na sua cela, a jogar xadrez com o computador e, depois, na profundidade de campo, deitado na cama, com um velho urso de peluche ao lado. Na banda sonora ouve-se a música do "puppet-show" (canção erótica "Touch Me, Take Me") acompanhada pelos habituais ruídos e gemidos orgásticos.

Se a estrutura "capitular" do filme (com o recurso às legendas) recorda anteriores filmes de Bergman (notoriamente **Ritual**), a aposta cromática (apesar de um ou outro efémero precedente, como sucedeu em **A Paixão**) é inteiramente original e levou muitos críticos a falar de "experimentalismo gratuito". Não terão reparado nem na citada passagem em que Peter Egermann associa expressamente o encarnado aos seus "clímax", nem na referência final da enfermeira ao "curto-circuito emocional" em que o protagonista ficou depois do crime. Em ocasião de "curto-circuito" as luzes apagam-se. Para a permanente obscuridade de Peter, as luzes acendem-se. O seu mundo era a preto e branco (donde, a sua angústia). A cor só pode existir para ele quando finalmente se fundiu com outra pessoa, mesmo que essa fusão implique a morte,

ou até porque essa fusão implicou a morte. Como se diz no filme, só quem mata, pode experimentar essa "passagem para o lado de lá" onde as cores se acendem.

Parecerá muito surpreendente - e, para alguns, certamente, muito chocante - que eu associe o uso da cor em **Da Vida das Marionetes** ao que mais de quarenta anos antes, Victor Fleming - ou o diabo por ele - fez no **Feiticeiro de Oz**. Nesse filme, como "todos" estarão lembrados, o início e o final são a "sépia" (correspondendo à cinzenta vida de Judy Garland em Kansas) e a viagem para Oz, a cores. No clássico da MGM, a cor "casa-se" com o sonho e com a magia da viagem, metamorfoseando tudo o que "na realidade" era a preto e branco. Em **Da Vida das Marionetes** sucede o inverso. Mas o sinal é o mesmo: só quando "saiu para ver o Feiticeiro", Peter Egermann pôde ver a cor. O que só lhe aconteceu quando Ka tomou em absoluto o lugar da mulher e ele pôde cumprir, no corpo dela, tudo o que aí fantasiara no corpo da "outra" mas não conseguira realizar. E no "curto-circuito emocional" é finalmente feliz, com os fetiches da infância e os jogos masturbatórios que a "alteridade" da mulher sempre lhe impediram.

Não escapou a ninguém, nem certamente é gratuito, que as duas mulheres - a mulher mulher e a mulher puta - tenham o mesmo nome: Katarina. Katarina - a mulher - refere-se inúmeras vezes à sua profunda ligação erótica ao marido, associando-a à infância e à posse dos corpos um do outro - e um pelo outro - como ligação entre duas crianças, como "brincadeiras proibidas". Mas sabemos que esse lado infantil não era o único dela. E que nessas "brincadeiras proibidas", Katarina Egermann não esquece que é mulher e é capaz mesmo (sequência da tentativa de suicídio de Peter, quando ela chama o psiquiatra a casa deles) de inverter esse sentido da infância e, prolongando a relação demoníaca do casal das *Cenas*, de o acusar como mulher de falhar como homem, "avacalhando" os sinais sexuais (chamados regressivos) que são as marcas e os fantasmas da criança nele.

Essa sequência - a que mais expressamente reenvia às **Cenas da Vida Conjugal** e aos "jeux de massacre" da **Virginia Woolf** de Albee - é explicitamente a sequência oposta à do sonho de Peter, esse sonho confiado à carta que, sintomaticamente, escreveu ao psiquiatra e sintomaticamente nunca chegou a meter no correio.

Nesse fulgurante momento de cinema - dos mais belos de toda a obra de Bergman - o sonho é o sonho duma união tão moral como vital. Se Peter sonha com a morte da mulher (com o assassinato da mulher) sonha também com a relação total com ela, nesses planos únicos, em que nu e abandonado, é sintomaticamente seu filho e seu amante (na profundidade de campo, a posição fetal). Reduzido à nudez (alegoria da impotência) que mais atrai o desejo da mulher. Mas se não é capaz de a penetrar, também não é capaz de a matar (plano da navalha na garganta) paralisado no seu desejo como na sua violência, pela ausência do outro corpo (corpo sempre adormecido).

Esse corpo - e essa alma - só despertam - totalmente despertam - quando à sonolência alheia se substitui a iniciativa da outra Katarina, a que o obriga a "despir-se" (tirar o sobretudo) e a mergulhar no "cheiro horrível" do bordel sem portas nem janelas (lugar escatológico por excelência).

Em **Da Vida das Marionetes**, pela primeira vez (e pela última) alguns obscuros fantasmas de Bergman (mais pronunciadamente assumidos a partir de **Persona**) surgem quase desvelados.

Em primeiro lugar, os fantasmas edipianos. Se Peter Egermann pode ser visto como outro "alter ego" de Bergman, é-o nesse absoluto regresso à infância que une a mãe à mulher (capital sequência entre as duas, que edipianamente se odeiam) e figura sempre a mulher no lugar da mãe. O primeiro "capítulo" (visita de Peter ao psiquiatra) é uma da mais fortes instâncias desses fantasmas. Aniquilando desde logo a figura do psiquiatra (num cruel ajuste de contas que vem de trás e de que **Face a Face** é, porventura, o momento culminante) este que dissera à polícia que nada fazia prever, no comportamento de Peter, o crime que cometeu, recebe nesse "capítulo" a confidência de Peter do seu irreprimível desejo de morte. Ouvindo essa confissão (a que outras, mais terríveis, se seguem) o psiquiatra limita-se a "despachá-lo", usando posteriormente essa confissão como arma para seduzir Katarina. Só que Peter não se foi embora (como o psiquiatra julgou) e, escondido no escuro, como uma criança, assiste a toda a cena da sedução, que funciona

como óbvia referência ao comportamento da criança que fingindo dormir, é testemunha, no quarto dos pais, das relações sexuais entre estes. Desde esse momento, Katarina é mãe (e por isso Peter nem dorme com ela nem a mata) embora, no "racconto" dela, seja também a companheira total, a que, apesar das infidelidades mútuas, construiu um só corpo com o marido (e por isso se recusa ao psiquiatra). É nessa sequência que Katarina se assume como "herdeira" da irmã com que Peter, em criança, brincava à marionetes, e da qual conservou o urso de peluche que a cores regressa no fim.

Em segundo lugar, os fantasmas homossexuais. Sublinhados em filmes como **A Hora do Lobo** ou **Face a Face**, ganham aqui um especial relevo não só pelo diagnóstico final do psiquiatra que caracteriza Peter como um homossexual recalcado, mas também pelo papel decisivo que na narração assume "Tim", assumidamente homossexual e sócio (companheiro) da mulher. Na inadjectável sequência em que este testemunha perante a polícia em prodigiosos planos fixos, preenchidos pela incessante mobilidade do personagem (fabuloso Walter Schmidinger) este revela o seu amor por Peter e o modo como usou a prostituta para conseguir chegar até ele. Só que cada tentativa de explicação se sucede a expressão - "e isto é meia-verdade" - como se Tim soubesse que nem na descida ao mais profundo de si próprio (descida que desnuda na sequência com Katarina) pode encontrar qualquer verdade total.

E é essa "verdade total" que a preto e branco se nos expõe na sua impossibilidade. Os sucessivos "capítulos" nada nos avançam sobre o conhecimento do criminoso ou do crime. O crime, vimo-lo logo no início e nenhumas dúvidas temos sobre o autor dele. Das razões do criminoso, só temos o lado oculto, faltando-nos as chaves para a passagem dessas trevas à cor total.

Como nos falta a chave para o enigmático título do filme. Quem são as marionetes? Se talvez as reconheça nos vários personagens, quem as acciona? A "segunda" Katarina chama-se Krafft, apelido da protagonista de **Makterna** de Strindberg e que em alemão quer dizer "poder" ou "força". É esse abismo sexual que ela personifica - o bordel, os "puppet-show" - a força oculta que move todos os personagens e que, encontrada, leva Peter a estrangulá-la e a sodomizar o seu cadáver? Se a música final o parece sugerir, a explicação é redutora para tudo o que se passa nessa noite em que ficaram sozinhos no estranho e labiríntico edifício, que evoca, assaz perturbantemente, o teatro deserto de **Sommarlek** ou o hotel de **O Silêncio**. Porque Katarina Krafft é também a primeira mulher que ousou entregar-se, apenas em corpo, a Peter e que não teve medo dele. Durante a longa espera que atravessa a noite, Peter pede-lhe que se ponha de pé e o olhe. Depois, comenta que outros clientes lhe devem ter pedido coisas piores. Fitando-o, Ka responde-lhe: "Isto é o pior". E é nessa altura que Peter tenta fugir, descobrindo que todas as saídas lhe estão cerradas e que é, finalmente ali, que encontrará, na morte, a única saída para a sua insuportável sufocação.

Numa crítica publicada na altura da estreia do filme nos "Cahiers du Cinéma" Alain Bergala aproximava este filme da novela de Kafka **O Veredicto** e aproximava-os pelo tema do medo. "Nesta história" - escreveu Kafka - cada frase, cada palavra, cada música - se ouso dizê-lo - articula-se com o medo" - Em **A Vida das Marionetes** também. Neste filme, em que o único exterior é o plano da auto-estrada, à hora do engarrafamento, todo o medo se articula e se abate sobre Peter, até à solidão final, tão apaziguadora como inquietante.

Em **Da Vida das Marionetes**, da primeira à última imagem (da cor à cor, e do preto e branco ao preto e branco) tudo se curto-circuita. Fica a obscuridade imensa, essa que, também em curto-circuito, liga Tim a Peter, por intercessão das duas Katarinas. Todos eles não disseram senão meia-verdade. Nem preto, nem branco. Só o jogo solitário (reflectido e jogado com um computador) e a memória da infância (o urso de peluche, a colcha da cama) podem fazer descer sobre quem foi até ao fim a luz da paz.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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