

Monika e o desejo¹

Summer with Monika

Alain Bergala

Crítico de cinema, ensaísta, professor, roteirista e diretor francês. Foi editor-chefe da revista Cahiers du Cinéma e é autor de diversos livros sobre cineastas como Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini e Abbas Kiarostami.

Tradução

Pedro Maciel Guimarães

Submetido em: 01/04/2019

Aceito em: 12/04/2019

RESUMO

Alain Bergala propõe um olhar novo para *Monika e o desejo* (1953), um dos filmes mais célebres e influentes do cineasta sueco Ingmar Bergman. Para o crítico, Bergman não filma a história de amor entre os jovens Harry e Monika, mas constrói uma relação complexa e erótica entre personagens, atores, espectadores e o próprio diretor, um jogo de cumplicidades e rivalidades que só é possível graças à especificidade da arte cinematográfica, que exige a presença material de corpos em locais concretos para que possa se realizar. Filmado em um momento extraordinariamente fértil na história do cinema, *Monika e o desejo* se deixa invadir e permear pela realidade, furando o invólucro hermético da narrativa clássica para contaminar-se com o acaso e com o amor do diretor pela atriz Harriet Andersson, em cuja figura se amalgamam e se exibem na tela simultaneamente a mulher de carne e osso e a personagem sonhada.

PALAVRAS-CHAVE: *Ingmar Bergman; cinema moderno; atuação cinematográfica; espectadorialidade.*

¹ Publicado originalmente em BERGALA, Alain. *Monika*. Paris: Yellow Now, 2005.

ABSTRACT

Alain Bergala offers a new perspective on *Summer with Monika* (1953), one of Swedish filmmaker Ingmar Bergman's most famous and influential movies. According to the author, Bergman doesn't shoot the love story between the youths Harry and Monika, but constructs an intricate and erotic relationship between characters, actors, spectators and the director himself, a game of complicities and rivalries only made possible because of the specificity of film, an art form that demands for its realization the material presence of bodies in concrete locations. Made in an extraordinarily fertile period in film history, *Summer with Monika* allows itself to be invaded and shot through by reality, which pierces the hermetic enclosure of classical narrative and contaminates the movie with chance and with the love of the director for actress Harriet Andersson, in whose figure the flesh-and-blood woman and the dreamed-of character intermingle and show themselves simultaneously on screen.

KEYWORDS: *Ingmar Bergman; modern cinema; film acting; spectatorship.*

1. Abertura

Monika e o Desejo parece um filme como outro qualquer: ele fala do encontro, da escapada de veraneio numa ilha, do retorno à cidade e da separação entre Monika e Harry, dois jovens de Estocolmo. Mas outro filme esconde-se sob o primeiro, onde os protagonistas não são dois, mas quatro: Monika, Harry, Bergman e o espectador. Pela primeira vez, a relação criador-criatura-espectador é mais importante que a ficção do filme e torna-se seu verdadeiro cerne. Bergman não filma somente o roteiro de *Monika e o Desejo*, mas também e, sobretudo, o romance da sua criação. A história do cinema vai ser modificada a partir daí.

Existe milagre na existência de *Monika e o Desejo*, um filme em que algo aconteceu e fez com que o cinema não fosse mais o mesmo de antes. Mas essa novidade não foi premeditada e necessitou de circunstâncias fortuitas, acidentes imprevisíveis, como se as fadas tivessem se debruçado sobre Bergman, nesse verão de 1952, sem que ele tivesse pedido, para colocar nas suas mãos todos os fios com os quais ele poderia tecer, sem esforços, dúvidas ou críticas, a rede desse filme mágico onde a vida aconteceria sem

que nada se perdesse — o que é raro — de sua leveza volátil, de seu caráter efêmero e definitivo de cada segundo que a constitui, como em nenhum filme antes dele, com exceção talvez de *Um dia no campo*, de Jean Renoir. Mas os milagres, que por definição só acontecem uma vez, sempre acontecem quando não se espera, e permanecem incompreensíveis àqueles que recebem a graça. Bergman, que foi um criador atormentado e um homem em permanente análise — sobretudo nessa época da sua vida — só consegue dizer o seguinte, quarenta anos depois: “Eu nunca realizei um filme tão pouco complicado como este. Nós simplesmente o filmamos. Éramos livres. O sucesso de público foi considerável”.

Como em toda investigação, vou tentar seguir as pistas que tornaram a feliz revolução desse filme possível, embora estritamente imprevisível, naquele verão, naquela ilha do arquipélago de Estocolmo, quase à revelia daqueles que foram eleitos e que pensavam fazer apenas um filme de verão. Nenhuma dessas pistas é a explicação para o milagre do filme, mas justamente o fato fortuito e improvável que essas pistas tenham se cruzado durante o verão de 1952 na ilha de Orno.

Há várias maneiras de inventar o novo no cinema. Eu vejo pelo menos três. A primeira é decidir, antes do início do filme, que se vai inovar, inventar um novo conceito, uma nova estrutura, e tentar realizar com esse filme, em pleno conhecimento de causa, a mutação pretendida. A segunda consiste em voltar ao passado da sua arte, a uma obra que parece carregar o início de uma revolução ainda não terminada e de construir, a partir desse início, um filme que radicaliza a novidade. Essas duas maneiras de inovar já existem nas outras artes, na literatura, na música e na pintura. A terceira é mais específica do cinema, pois ela se baseia na singularidade dessa arte que é de ser feita *no mundo e com o mundo*, com criaturas reais como matéria-prima, antes de toda invenção de linguagem.

A primeira engloba filmes diferentes como *O Homem com a câmera*, *Cidadão Kane*, *Hiroshima, mon amour* e Antonioni, ao decidir que *A Aventura* iria marcar uma ruptura

irreversível na sua obra e na história do cinema do pós-guerra e ao inscrever a sequência inicial da ilha como uma verdadeira armadilha para o espectador. O gesto da Nouvelle Vague está mais para a segunda. Rivette, ao declarar sobre *Viagem à Itália*, de Rossellini: “é daí que temos que partir”. *Monika e o Desejo*, assim como *Acosado*, pertencem à terceira categoria, a de filmes nos quais a mutação ocorreu durante o processo, que não foi programada, quando o novo, o inédito, nasceu de circunstâncias, de propostas imprevistas da realidade, dos acasos exteriores à lógica conceitual interna da criação. Nessa categoria, o maior inventor do cinema em todos os tempos e de todos os países é, sem dúvida, Rossellini; o autor modificou, de maneira irreversível, o curso da história da sua arte pela sua incrível capacidade de deixar todos os acontecimentos — grandes e pequenos, pessoais e históricos —, as paisagens, os encontros, os acidentes, a vida e seus afetos pessoais entrarem na matéria-prima dos seus filmes e “impurificarem” o processo de criação.

Godard disse um dia: o “definitivo como acaso”, para descrever a criação cinematográfica quando ela depende desse tipo de coincidências, acidentes, desvios para que surjam obras inesquecíveis, filmes que os anos não alteram, que continuam frescos como no primeiro dia; que não são somente bons filmes ou obras-primas (a história do cinema está cheia de obras-primas que são apenas monumentos), mas também filmes cintilantes, que esbarram no mistério da criação e que não se parecem com nenhum outro. *Monika e o Desejo*, que é um dos mais belos protótipos desses filmes, é um pequeno filme portador de grandes segredos sobre a criação cinematográfica. A cada volta, o modesto pequeno frasco deixa escapar a magia, sempre renovada, de seus odores vivificantes, mistura de brisa do mar, odor de mulher e de liberdade, de mato e de baías selvagens, enquanto que as obras-primas intimidadoras guardam, num vaso de paredes grossas e trabalhadas e feito para exposição, perfumes reputados fabulosos, mas que não conseguem se espalhar, petrificados por um respeito mumificador.

2. 1953, um momento de ruptura

Eu não estou dizendo, no entanto, que tais filmes podem surgir do nada, em qualquer lugar do globo e a qualquer momento da história do cinema. Há algo de maduro, num determinado momento, que vai germinar no ato de criação de vários cineastas ao mesmo tempo, sem que haja necessidade de reais conexões entre eles. Quando Bergman, no verão de 1952, vai para a ilha de Orno, ignora, sem dúvida, que Rossellini prepara-se para rodar *Viagem à Itália* em Nápoles; que Buñuel termina, no México, *O Alucinado*; que Mizoguchi roda *Contos da lua vaga* e King Vidor, *Fúria do desejo*, nos Estados Unidos.

Na história do cinema, estrutura-se em torno de 1953 — em filmes já prontos e em preparação — um momento de ruptura decisivo, quando podem-se observar sintomas similares de uma mutação irreversível. Nos Estados Unidos, os grandes cineastas contam em seus filmes o fim de um estado do cinema e do público como se fosse para retardar ou diminuir os efeitos irremediáveis. Enquanto isso, noutros lugares, sem saber nada dos seus pares, cineastas únicos e isolados experimentam, na dúvida, uma nova maneira de pensar e de fazer cinema, e inventam uma nova relação com o espectador e uma nova função para a realidade da realidade.

Nos Estados Unidos, é o ano em que o mundo do cinema se dá conta que a televisão levou a melhor e que a crise é irreversível. Em 1953, os grandes cineastas americanos, que tomaram consciência do fim da idade de ouro, rodam e escrevem roteiros nos quais se refletem diretamente suas inquietações diante de uma mutação que eles sabem estar afetando as expectativas e o comportamento do espectador. Em *Janela Indiscreta*, James Stewart se desvia da *automise-en-scène* luxuosa e hollywoodiana de Grace Kelly para se jogar, avidamente, sobre as pequenas janelas de frente, onde se passam folhetins de má qualidade sobre mulheres cortadas aos pedaços por seus maridos maus.

Como toda mutação no cinema, ela concerne diretamente o estatuto do ator. A estrela deixa de ser um ídolo intocável, sofisticado, endeusado por uma luz imaterial. Marilyn Monroe começou sua carreira posando nua para um calendário. Ela vai ser a última das estrelas e a primeira das atrizes modernas. As estrelas dos anos 30 e 40 estão velhas e assiste-se ao nascimento de uma nova raça de atrizes, que não têm mais medo de se expor sem proteção cosmética ou luminosa, como Jennifer Jones em *Fúria do desejo*, de se mostrar em seus estados femininos em carne e osso, semelhantes às espectadoras na sala, mesmo correndo o risco de perder essa famosa aura sem a qual não há mais estrelas.

As antigas estrelas devem pagar. Rossellini, no final de *Viagem à Itália*, extirpa Ingrid Bergman — a atriz que era, até pouco tempo, a número um de Hollywood — do seu carro-concha demasiadamente protetor para lhe dar um banho de multidão, de povo e de italianismo, do qual ela sairá ilesa, mas transformada. Hitchcock se prepara para projetar a demasiadamente branca, demasiadamente pura, demasiadamente rica, demasiadamente sofisticada Grace Kelly de *Janela Indiscreta* contra o muro da frente para que ela se suje um pouco, ao travar contato com uma realidade cotidiana e sórdida da qual ela estava, até então, preservada.

No mesmo momento, inconsciente de todas as mudanças, Ingmar Bergman apaixonou-se pela sua atriz desconhecida, Harriet Andersson, que ele filma cruamente, sem enfeites, sem maquiagem, como um homem filmaria sua companheira, uma jovem como as outras, durante uma escapada de apaixonados. Em certos momentos, não é mais um cineasta que filma um ser de ficção, mas um homem que filma a mulher por quem está apaixonado. Rossellini comete, simultaneamente, o “rpto” de uma outra mulher, a sua na vida real, que ele subtrai ao personagem e ao velho guia do antro da Sibila de Cuma, para filmá-la sozinha, sem alibi ficcional, no meio de *Viagem à Itália*. Alguma coisa está se dissociando nas relações ator-personagem-cineasta, e isso se condensa no plano emblemático de *Monika e o desejo* em que Harriet Andersson deixa repentinamente de

atuar no jogo da ficção de seu personagem para plantar o olhar na câmera e interpelar diretamente, de maneira impudica, cada espectador, olhos nos olhos, um por um, como nenhum outro ator havia feito antes dela no cinema – não em todo caso com tamanha determinação de incomodá-lo.

Essa desconexão, que afeta o trio criador-criatura-espectador, vai ser propagar na relação do filme com a realidade, que também está se modificando em seu estatuto cinematográfico nesse ano de 1953. A boa e velha realidade recusa, em momentos cada vez mais insistentes, atuar suavemente como ela sempre fez em seu papel de cenário ou combustível ficcional para se revelar estranhamente refratária ao roteiro, contra quem ela passa a opor uma opacidade física, uma resistência irreduzível pela qual os cineastas reinventam seu cinema depois de uma sensação nova: a sensação da realidade da realidade. Em seus filmes, os cineastas da crise de 1953 colocam seu personagens e espectadores à prova de uma realidade documental intratável do ponto de vista do roteiro: a sequências das búfalas de *Viagem à Italia*, a da fabricação de potes em *Contos da lua vaga*, a cena meteorológica de *Monika e o desejo* ou ainda o ritual religioso que abre o cínico *O alucinado*.

Nessa lógica da desconexão, onde o cenário deixa de ser apenas fundo para o personagem e se torna um bloco de realidade opaco e heterogêneo para o universo da ficção, a ideia de continuidade não se mantém. Os cineastas trabalhados por essa perda de homogeneidade vão necessariamente colocar em questão o impenetrável *raccord* da montagem clássica, sempre pronto a saturar no melhor dos mundos homogêneos e autárquicos. Aqui e ali, Bergman faz buracos ostensivos na representação, como manchas cegas no universo do filme.

Em 8 de julho de 1953, Jacques Lacan anuncia, numa conferência que vai ser publicada mais tarde, a tríade simbólico-imaginário-real. No momento exato em que alguns cineastas estão revolucionando o cinema, costurando, pela primeira vez de maneira diferente, em seus filmes o real, o imaginário e o simbólico, Lacan está

formulando o cerne teórico da psicanálise. Para ele, como para os cineastas, é preciso esperar alguns anos de latência para que essas descobertas modifiquem em profundidade a psicanálise e o cinema.

3. Criador-criatura-espectador

O discurso teórico sempre se recusou a levar em conta, na análise do filme, as relações que o cinema trava durante a fabricação do filme com suas criaturas, como se isso fosse uma fútil impureza das biografias ou uma curiosidade doentia digna da imprensa das celebridades. Uma palavra serve de tapa-sexo à presença do cineasta em seu filme: “enunciação”, que designa a presença inodora do cineasta em seus planos, em seu filme, enquanto instância puramente intelectual, suposto nicho de suas decisões de *mise-en-scène*, de pontos de vista. O limite do conceito de enunciação é seu “angelismo” — o criador como abstração intelectual, sem corpo e sem sentimentos — e uma crença patética no postulado segundo o qual somente poderia ser decriptada como instância de dominação. Uma instância de enunciação nunca se apaixonou de sua atriz, nunca teve ciúme do seu personagem masculino da ficção, nunca teve a tentação de raptar sua atriz durante o filme nem de recusar ao espectador a visão dos seios da mulher desejada.

O analista que nunca teve a menor experiência dos processos de criação está convencido que essa criação é, num certo sentido, o contrário da análise, tão lógica e tão própria quanto ela; e que os filmes foram tricotados como ele as tricota, num céu de decisões racionais e de plenos poderes de controle. “Enunciação” é a palavra-chave dessa irrisória reversibilidade, uma tática de uso prático que serve para conter delicadamente toda forma de intervenção do criador em seu filme. O argumento de que tudo acaba se tornando enunciação no filme permite ao analista manter as mãos limpas e falar com seus pares, entre boas companhias, de uma criação liberada de todas essas impurezas e dúvidas, de todas as pulsões contraditórias, e que escapa ao criador e às

suas escolhas conscientes, de tudo o que é negativo na obra de toda criação verdadeira. Analisar um filme como *Monika e o desejo*, *Um dia no campo*, *Stromboli* ou *Je vous salue Marie*, ou todos os de Mizoguchi, com o delicado e refinado utensílio da enunciação é passar ao lado do que faz a força, a vida e a singularidade desses filmes. É ignorar a essência do ato de criação no cinema, sua impureza nativa, sua especificidade: o fato que a relação criador-modelo-criatura não se parece com nenhuma outra de nenhuma outra arte. O personagem, no cinema, não é oriundo somente do registro do imaginário, já que o criador, para dizer rapidamente, necessita de uma criatura real para fazê-lo existir na tela. A criatura existente no filme jamais será uma criatura puramente “enunciada”; ela é sempre um misto de criatura imaginária (que o criador tem na sua mente) e de criatura real (em carne, osso e sentimentos). A pessoa que encarna essa criatura é inscrita carnalmente na obra, com seus gestos, sua voz, seu físico nesse momento da sua vida, nesse dia em que o plano foi feito, ao contrário do modelo na pintura — seja ela fonte de inspiração ou de observação — do qual o corpo não faz ontologicamente parte dos materiais que constituem a tela. Mesmo na mais realista das pinturas, o corpo pintado, como o corpo escrito do escritor, não é uma marca real do corpo do modelo. E o pintor que transa com seu modelo não transa com a mulher de pintura que está na tela. O cineasta que transa com sua atriz filma, no dia seguinte, as marcas que esse ato real deixou no corpo e na mente dela. E na dele também.

As conseqüências do que pode aparecer como uma evidência banal — a natureza impura da criatura de cinema — não são verdadeiramente levadas em conta pelas noções de personagem, de intérprete, de direção de atores, de enunciação, nem mesmo de encarnação. O que se vê na tela, o que se sente de emoção, não é oriundo unicamente da dupla-face enunciação-enunciado, mas sempre, e fisicamente, de uma relação criador-criatura sem escapatória e sem equivalente em nenhuma outra arte. Relação intersubjetiva em que entra em jogo uma paleta de emoções, de pulsões e de sentimentos humanos. Relação impura até no espaço onde se desenrola a cena. No

cinema — não se mediu ainda todas as consequências disso —, é no mesmo espaço real e visível do plano oriundo do filme que se colocam fisicamente os intervalos entre os corpos-figura e o intervalo físico e pulsional entre o criador e os corpos-criaturas. A relação criador-criatura se dá no mesmo espaço que as relações entre as figuras. Serge Daney apontara o paradoxo segundo o qual o intervalo entre as figuras, no cinema, era sempre duplo: espaço geométrico e aristotélico, e espaço de desejos e de pulsões. Paradoxo que esconde um outro, igualmente importante: o que pretende que o cineasta esteja sempre presente nas margens do seu plano, escondido em algum lugar, invisível, no espaço habitado pelos personagens, tendendo e distendendo os elásticos que o ligam a seus atores, observando-os ou liberando-os, mantendo-os longe ou apreendendo-os com uma mão firme e jogando com a liberdade deles. Mizoguchi tem uma consciência superapurada disso.

Bergman, em *Monika e o desejo*, e pela primeira vez na sua obra, recusa-se a se manter comportadamente no lugar de narrador, de mestre da enunciação, e vem se meter no que não lhe compete *no seu* próprio filme. Ele não consegue ficar longe e vem perturbar a vida dos seus personagens, tornando seu filme impuro. A partir do momento em que seus personagens chegam à ilha, Bergman se recusa a ser somente o mestre da instância enunciativa e se põe a intervir no seu próprio universo e pela sua própria conta. Ele não é o primeiro a ter tido essa intenção. Ela é a mesma de Renoir em *Um dia no campo* e em *A regra do jogo*. Mas Renoir encontrou uma solução de compromisso: criar um personagem a mais – o padre Poulain, Octave – que ele mesmo interpretará, para vir em carne e osso no seu filme e dar as regras da circulação dos desejos. Eu sempre encarei como uma violenta transgressão do fechamento do universo fílmico o momento de loucura de Renoir-Octave em *A regra do jogo*, cedendo à tentação de raptar Christine ao imbroglío ficcional e sentimental no qual Renoir-cineasta a havia jogado e embarcar sua criatura para longe do filme que se desenrola, ao furtá-la a todas as possibilidades de roteiro. Jean Renoir soube desde cedo que um criador pode se

apaixonar ou ter ciúme da sua criatura — eu digo “criatura” e não somente “atriz” que interpreta o papel, mas essa forma composta de mulher real (a atriz) e mulher imaginária (o personagem) —, sentimento singular que somente pôde existir nessa forma perturbante e perturbadora com o aparecimento do cinema. “E porque não confessar que eu me apaixonei pela passadeira Nini”, diz ele sobre *French Cancan*. Se os cineastas se apaixonam às vezes por suas atrizes, não é somente para fazer a alegria da imprensa de celebridades. Quando uma mulher real — uma atriz, um modelo de Bresson — encarna um personagem nascido do imaginário de um cineasta, ela incorpora algo de um objeto real de desejo ou de amor que esse homem havia imaginado, às vezes antes de encontrá-la, sob a forma de uma criatura inventada. Ela torna-se objeto de desejo ideal, ao mesmo tempo criatura real e corpo-suporte de sua fantasia apaixonada. Como diz Bergman, essa ilusão só dura um tempo, um dia “a câmera para de filmar, o projetor se apaga” e a mulher real se desamalgama da mulher imaginada à qual ela serviu de suporte. Ao materializar na realidade concreta de seu dispositivo o ordinário físico do “se apaixonar”, o cinema o desdobra, como em nenhuma outra arte, tendo como adendo a indulgência ontológica.

4. O rapto da atriz

Estamos na primeira manhã de Monika e Harry na ilha. Vamos ser testemunhas do rapto da atriz pelo cineasta. Bergman quer aproveitar da presença de Monika nessa paisagem para onde ele a transportou por necessidade da narrativa. Num primeiro momento, é preciso neutralizar o seu rival, Harry. Ele vai afastá-lo provisoriamente ao deixá-lo dormir no barco enquanto ele vai brincar com Monika, em *tête-à-tête*, com plena cumplicidade da garota. A personagem Monika é consciente e condescendente em relação a essa primeira traição de seu namorado Harry com o cineasta. Bergman e sua criatura aproveitam esses minutos de descanso da ficção, quando o único personagem

disponível está fora do jogo e não pode vê-los, para brincar de gato e rato como as crianças ou os apaixonados. Nesse momento, não é a instância enunciativa que comanda o jogo de “eu cedo, você avança, você cede, eu avanço; eu me escondo, você me vê, você se esconde, eu te vejo” que se estabelece entre Bergman (via uma câmera que se identifica claramente ao cineasta enquanto pessoa) e sua atriz, pela qual ele está apaixonado e de quem tem ciúme. Impuramente, é o cineasta que brinca com o objeto do seu desejo: Harriet-Monika. Temos a prova no momento em que Monika vai fazer xixi escondendo-se atrás de uma árvore. Esconder-se do olhar de quem? Na ficção, onde a câmera não existe, o único olhar do qual ela poderia se esconder é o de Harry. No entanto, o barco está num eixo perpendicular ao da câmera. Monika não esconde que ela não se importa com Harry, mas que ela brinca de esconde-esconde apaixonado com Bergman e seu olhar através da câmera. O cineasta deu férias a seu rival para filmar diretamente, como em um *home-movie* de férias, a garota pela qual ele está apaixonado fazendo café, lavando-se ou fazendo suas necessidades atrás de uma árvore. Logo depois desse raptó lúdico e condescendente, Bergman manda Monika acordar Harry para que a ficção siga seu curso. O inocente Harry nem desconfia — como poderia, ele que é um personagem ‘normal’, ou seja, contrariamente a Monika, inconsciente do seu estatuto de personagem — que Monika acaba de enganá-lo ao flertar, durante o sono dele, com o cineasta.

Em *Stromboli*, no momento análogo da chegada na ilha, Rossellini já havia raptado sua atriz, Ingrid Bergman, pela qual ele acabara de se apaixonar. Enquanto seu marido na ficção a fazia visitar a casa, o cineasta o leva para fora para ficar sozinho com ela, durante um plano de fulgurante modernidade, como se ele quisesse lhe dizer: “o marido da sua personagem só tem a oferecer a essa bela estrangeira essa casa arcaica e pouco confortável; mas eu, cineasta, te ofereço um plano novo, jamais visto no cinema, um plano de futuro, numa casa cinematográfica ultramoderna”. Godard se lembrará desses raptos de atriz em *Je vous salue Marie*, no momento em que ele afasta arbitrariamente da

sua ficção aquele que havia sido até então o seu principal vetor narrativo (o pobre José), para se trancar com ela num quarto e iniciar um *tête-à-tête* doloroso e sádico, quando fica claro que o que se estabelece em cada plano dessa sequência — batizada por Daney “cena do estupro de Marie por Deus — vem da relação de Godard, homem e cineasta, com sua jovem atriz, relação feita de desejos, de desafios, de recusas, de resistências, de abdições, de sofrimentos, de tensões e de violências físicas.

Todo plano ou sequência onde a atriz encontra-se sozinha diante da câmera do cineasta não consiste evidentemente num rapto pelo cineasta. Em 99,9% dos casos, esse isolamento da figura no plano é resultado de um caso de decupagem clássica onde esse plano — sobretudo se é um primeiro plano ou plano fechado — é apenas um elo na cadeia sintática e não ameaça o hermetismo do universo ficcional. Para que o espectador tenha o sentimento de estar diante do que eu batizei como “rapto” da atriz, é preciso que se tenha um salto, um recuo, uma mudança de regime na relação entre o cineasta, seu filme e sua criatura. Essa mudança de regime, esse salto da todo-poderosa instância enunciativa à fraqueza humana e à impureza de uma relação pessoal suscita uma emoção bastante específica que não se restringe à identificação emocional com os personagens. Experimentamos de repente uma emoção nova, a do criador durante sua criação, que multiplica, no momento de ruptura, a intensidade da nossa relação com o filme. Na obra de Renoir e Mizoguchi, em plena era clássica do cinema (é possível citar outros como Nicholas Ray e sua majestade Hitchcock), o filme suscita, às vezes, picos dessa emoção bem particular que foge de repente ao regime clássico da emoção mimética do cinema. Penso particularmente no epílogo de *Um dia no campo*, em que Renoir, num *travelling* que nada tem a ver com a instância enunciativa puramente clássica, vai buscar *pessoalmente* com seu quadro Sylvia Bataille, deitada na grama com seu marido brutamontes, para levá-la de volta ao seu amante eventual que ela conhecera furtivamente um ano atrás. Nesse exemplo, o criador não se contenta em ficar no seu lugar de grande enunciator e desce fisicamente ao universo da ficção para agir, com sua

câmera, sobre seus personagens, para obrigá-los a se falar uma última vez. Eu penso até que, no cinema mais codificado que existe, aquele que respeita os princípios clássicos da autonomia do universo ficcional, acaba restando potencialmente nem que seja um resíduo dessa emoção do rapto da atriz nos planos de cara-a-cara entre o ator e a câmera do cineasta. Isso é flagrante em Ozu, Hitchcock e Lang.

Mesmo quando Bergman manda Monika acordar Harry, ele não permite que sua ficção o exclua dos jogos amorosos nos quais ele acaba de participar. A ilha é o lugar ideal para o jogo de esconde-esconde com o objeto de seu desejo. Na cidade, não se pode largar o laço que prende a criatura ao criador pois, se não a observamos de perto, ela pode se perder para sempre no limbo do fora de campo. Bergman entendeu que, na ilha, ele pode deixar Monika correr pois ela não irá muito longe, nem lhe escapar definitivamente. Ele pode se dar, junto com sua criatura, sem riscos, ao jogo da *bobina*, do *fort* e do *da*² dos quais Freud nos revelou a importância simbólica e sentimental. Ele pode desenquadrá-la, reenquadrá-la, perdê-la de vista, reencontrá-la, afastá-la, aproximá-la, fechá-la num plano carceral, liberá-la num espaço aberto, exhibi-la, escondê-la, entregá-la por um momento ao garoto da ficção e logo em seguida pegá-la de volta. O filme é não somente o objeto que ele está construindo, mas seu campo de jogo, onde ele dispõe de toda a latitude para prender e soltar o elástico escópico que o liga à sua criatura. Ele vai explorar, com júbilo e sem a menor dor na consciência, todas as modalidades e os prazeres dessa pulsão escópica a serviço da qual o rapaz (Harry) vai trabalhar ora como vetor, aliado ou rival. Um rival em posição total de inferioridade: ele ocupa o mesmo lugar que Bergman em relação ao desejo do outro, mas ignora que o diretor tem o controle das suas ações. No cinema, desde sua origem, quando se trata de desejo entre dois personagens, sempre há o risco de um terceiro desejo, o do cineasta, vir a se misturar a eles. Hitchcock sabia bem isso e dizia que toda cena de relação amorosa entre dois personagens é, necessariamente, um *ménage a trois*.

² Jogos lúdicos feitos com crianças propostos pelo pai da psicanálise [N.d.T.].

Em 1952, Bergman trava uma relação mais perversa com suas personagens que a de um banal *ménage à trois*. Ciumento da sua criatura, ele não está pronto para dividi-la com seu rival. Duas sequências mostram isso.

A primeira tornou-se emblemática do erotismo do filme. Os espectadores e os críticos da época pensaram ver um hino à nudez, finalmente tornada “simples” e “natural”, quiçá “naturalista”. Olhando mais de perto, nessa cena fantasiada como uma cena de nu integral, não se vê sequer os seios de Harriet Andersson. Bergman “contrata” Harry para um jogo perverso em que o garoto vai servir de barreira — para preservar a nudez de sua atriz e amante — e de suporte de uma fantasia para que o espectador tenha a ilusão de ver o que Bergman, ciumento, lhe esconde. A decupagem e o jogo de disposição-ataque dos planos nessa cena são dignos das censuras mais bizantinas. Essa censura é antes de tudo da parte de Bergman, que recusa a oferecer ao espectador a intimidade da mulher que ele ama. Num primeiro plano, Monika surge da parte inferior do quadro diante de uma paisagem mineral e começa a tirar sua blusa, mostrando suas axilas não depiladas e seus seios fartos contidos num sutiã branco, que ela vai tirando aos poucos. Passamos então ao segundo plano de Harry, deitado sobre as pedras: vemos a sombra de Monika tirar o sutiã e a calcinha. Um corte no eixo enquadra o garoto em primeiro plano, seguindo-a com os olhos enquanto ela passa por cima dele de maneira bem ousada — mas bastante pudica, se pensarmos no enquadramento que é dado ao espectador. Bergman filma então Monika de costas, supostamente nua, encostada numa rocha que serve de bloqueio e somente nos deixa ver, de sua nudez, o alto das suas costas quando Harry vem acariciá-la no ombro. Bergman muda então o eixo da filmagem em 180° para encarar de frente Monika e seus seios pudicamente escondidos do espectador pela borda inferior do quadro e pelo corpo de Harry — ainda que o gesto de pegar a mão de Harry para que ele lhe acaricie os seios suscite no espectador uma sensação tátil muito erótica. Quando Monika se levanta para correr em direção à piscina natural — esse será, na verdade, o único e casto plano no qual a veremos completamente

nua —, ela é filmada de costas, em movimento, correndo natural e eroticamente, sob o olhar de Harry do qual Bergman, ao mudar totalmente o eixo da câmera, faz um primeiro plano que corta o plano em dois, a única sequência de nudez integral do filme.

Na lógica mental dos espectadores dos anos 50 que viram esse filme no cinema, a lembrança se limitava a uma visão fugidia do que Harry havia visto e tocado — por causa da censura de Bergman — que acaba por se substituir imaginariamente ao que ele, espectador, havia realmente visto: uma sombra, uma garota nua que corre durante alguns segundos de costas e da qual não se vê nem os seios e muito menos o sexo.

Ao final do filme, quando Harry, arruinado e abandonado, repassa em sua memória as imagens-lembranças de seu verão com Monika, Bergman nos mostra inteiramente dessa vez o plano elástico no qual Monika, nua, afasta-se da câmera até a piscina natural. Por que tal diferença? Uma primeira explicação poderia ser que Harry não poderia estar presente, como plano de corte, na sua própria imagem mental, ainda mais porque ele já está presente no plano que lança, em sobreposição, o tal sonho/imaginação. Segunda hipótese, mais sedutora, seria que Monika, nessa última cena, escapou definitivamente do filme, de Bergman e de Harry. O cineasta não tem mais que proteger sua criatura nem ter ciúme dela. Ele pode então lembrar-se com nostalgia, e finalmente em pé de igualdade com Harry, da totalidade não censurada desse plano de nudez total.

Ainda nessa última cena, Harry projeta mentalmente um outro plano-sequência onde Bergman esticava ao extremo o elástico escópico que o ligava a Monika. No filme, esse plano vem depois do plano da fogueira. Vemos Monika deitada na parte da frente do barco, oferecida como sobre uma bandeja ao olhar da câmera e à concupiscência do espectador, que tem uma visão em *plongée* do seu decote até o limite dos bicos dos seios. Mal Bergman nos oferece esse presente erótico visual, logo ele intervém, através de Harry, para nos roubá-la, fazendo o seu personagem girar brusamente o barco e levar Monika para o fundo do plano, bem longe. Em seguida, o barco se tornará um corpúsculo anônimo ao final de um plano interminável — de uma duração impensável para o

cinema da época —, que Bergman deve ter tido que defender ferozmente contra as tesouras de sua montadora. Os censores mediram bem o que havia de perversão nesse gesto de esconder o que ele finge nos mostrar, e nas versões mais apuradas do filme (na Itália, por exemplo), o plano se abre sobre um longo plano negro onde a imagem aparece quando o barco já mudou sua trajetória e se dirige em direção ao horizonte. Nesse duplo movimento de doação e retenção, Bergman quer ao mesmo tempo nos oferecer a nudez de Monika e roubá-la para sempre. O pobre Harry não sabe que ele foi contratado a serviço do ciúme de Bergman, que fica imóvel à margem para ver Monika se afastar. Ele tampouco sabe que ele vai descobrir nesse mesmo dia a mentira de Monika. Bergman deixou que ele levasse Monika para além da distância de controle do seu olhar de mestre, mas é para fazer surgir logo em seguida na ilha, no momento em que ele menos espera, um rival de seu próprio mundo (o mundo da ficção): Lelle. Quando Kiarostami, ao final de *Através das oliveiras*, deixa suas duas criaturas se afastarem até se tornarem pontos na tela, ele investe na mesma lógica contraditória de vigília ciumenta e de benevolência inquieta, de generosidade (“que minhas criaturas retomem suas liberdades e um pouco de intimidade”) e de controle (“por mais longe que você vá, não escapará ao meu olhar todo-poderoso; está em meu poder a cada instante puxar as rédeas invisíveis através das quais mantenho Hossein sob controle”).

5. O olhar para a câmera

Esse famoso plano, que se tornou emblema do filme, acaba por fazer as vezes de tela. Viu-se nele, por muito tempo, a transgressão do proibido, o do verdadeiro olhar para a câmera no qual o ator olha diretamente na lente e não ligeiramente ao lado, numa das abas do para-sol, por exemplo. Na realidade, todos sabemos, existiram vários olhares para a objetiva antes de 1953 — o cinema mudo está cheio deles. Em *Um dia no campo*, Renoir assume o olhar para a objetiva de Sylvia Bataille do qual a função não é

tão distante da do plano de *Monika*, ainda que mais fugidio. Henriette também, após ceder a este homem que ela não conhecia, toma o espectador como testemunha da consciência que ela adquire nesse momento, de que esse será seu único instante de amor e de desvio ao qual ela terá direito na sua vida de solteira e, depois, de mulher casada. Capturada no quadro de Renoir, ela nos olha com a tristeza infinita de moça que sabe, naquele momento, que ela acaba de nascer e morrer para o desejo.

O olhar para a câmera de *Monika* não é da mesma natureza, a de uma “primeira vez”. A verdadeira ruptura desse plano está em outro lugar, na sua função discriminatória. A personagem de Monika, que havia sido até então simpática a todos os espectadores, opta pela sua própria liberdade e contra todos os preconceitos: que é preciso amar seu filho, que não se pode trair seu marido. Deliberadamente, ela decide ir para a rua e transar com o primeiro homem que passe, somente para mostrar sua vontade e sua capacidade de transgressão, de partir sem intenção de voltar em direção a um destino novo, de sucumbir ao irremediável. É nesse momento preciso que ela sai do universo da ficção e olha o espectador diretamente nos olhos, como se ela nos dissesse: “a partir de agora não sou mais aquela Monika boazinha que encantou esse pobre Harry, que lhe deu um verão de delícias com as quais ele nunca sonhara e que ele nunca alcançaria. Eu vou agora traí-lo diante dos seus olhos com o primeiro que aparecer, somente para mostrar que sou livre. Você ainda está comigo ou você também vai me julgar?” É claro que, em 1953 e ainda hoje, esse olhar para a câmera no qual Monika “toma como testemunha” cada espectador individualmente, segundo as palavras de Godard, e lhe pede que tome partido na sua alma e na sua consciência, tem um valor discriminatório inédito.

Não é tanto o cineasta, como já foi dito, que com veemência transgride o famoso fechamento do universo ficcional. É a própria personagem, consciente de ser uma personagem desde sua chegada à ilha, que toma a iniciativa de olhar o espectador. Quando Bergman fala da louca decisão desse *break* na homogeneidade da ficção, ele o

atribui, aliás, mais à sua atriz que à sua própria audácia de criador, e vê nisso uma prova da genialidade de sua intérprete:

Harriet Andersson é um dos poucos raros gênios cinematográficos. Encontramos muito poucos assim nos tortuosos caminhos da selva da nossa profissão. Um exemplo. Acabou-se o verão. Harry não está em casa e Monika sai com Lelle. No café, Lelle liga a *juke-box*. No barulho da agitação que se segue, a câmera se volta para Harriet, que desloca seu olhar colocado sobre seu parceiro para plantá-lo diretamente na objetiva da câmera. Aqui, pela primeira vez na história do cinema, estabelece-se de repente um contato direto e impudico com o espectador.

Godard, em 1958, é sensível à função de interpelação do olhar para a câmera de Monika, mas ele moraliza seu sentido. Ele toma o espectador como testemunha, escreve na revista *Arts*, “do desprezo que ela tem dela mesma por optar voluntariamente pelo inferno em detrimento ao céu. É o plano mais triste da história do cinema”. Nos *Cahiers du Cinéma*, ainda sobre esse plano, ele falava do seu “repúdio” de optar pelo inferno. Godard vê conspiração entre a atriz e o espectador, mas não diz nada sobre a transgressão erótica desse olhar como “passe”³ entre a criatura Harriet e o espectador. É esse aspecto que Bergman abordará, muito tempo depois, no seu livro *Imagens*. A transgressão histórica desse plano virá, segundo ele, do *impudor* dessa troca de olhares — uma primeira vez na história do cinema — no qual a atriz despreza seu parceiro da ficção e olha, com insistência, nos olhos do espectador sentado no escuro da sala. Em seu filme, Bergman já havia inovado como rival entre Monika e Harry. Sem essa primeira transgressão, o olhar para a câmera somente seria uma audácia pontual, uma insistência do tipo “você me viu?”. Esse plano, onde ele pede à sua criatura para fazer um pacto de olhar com cada espectador, é um passo adiante na sua empreitada iniciada na ilha, de minar o sacrossanto fechamento do universo ficcional, dessa vez trazendo o espectador para o centro da relação íntima com sua própria criatura.

³ Em francês no texto original, a palavra tem sentido de programa sexual, mas também de elemento de passagem, de acordo.

Nessa perspectiva erótica, o plano que precede o famoso olhar para a câmera é também muito importante. Ele tem algo do gesto de um cafetão que assegura seu domínio sobre uma garota, sua criatura, ao lhe pedir um pequeno gesto erótico antes de lhe mandar para o bar flertar com o primeiro que aparece e sobretudo com o espectador. Ele pede à garota, assim que Harry virou as costas, para se requebrar com gulodice erótica à beira da cama. Não há nenhuma dúvida na *mise en scène* que essa dancinha de sedução de Monika é consciente e dirigida a ele e para sua câmera que ligeiramente se balança. O amante, que raptava Monika do seu rival Harry ao chegar à ilha, virou um cafetão.

O impacto erótico desse olhar para a câmera vem tanto da sua execução formal quanto da sua audácia conceitual. Bergman era antes de tudo nessa época um homem de teatro, onde pode-se manipular a luz de maneira arbitrária e passar do dia à noite sem nenhuma preocupação com o realismo. Em seu filme anterior, *Quando as mulheres esperam* (1952), ele foi muito longe nessa transgressão dos códigos da verossimilhança luminosa e dos *raccords* de luz. Numa cena do restaurante, ele não hesitou, contra todos os usos do realismo cinematográfico, em apagar a luz que iluminava o cenário — que era supostamente a luz ambiente estável que iluminava o lugar — para isolar e superexpor os rostos dos seus dois atores em fundo negro, durante um primeiro plano, de maneira arbitrária e fugindo do *raccord*. Ele mostra ainda mais audácia nesse plano do olhar para a câmera no qual ele chega a apagar, durante a tomada, a luz que é supostamente a luz natural do dia. Assim como com o olhar para a câmera, o sentimento de impudor e de intimidade que o espectador experimenta nesse plano-sequência vem do lento travelling para frente que reenquadra o rosto ostensivamente maquiado, pela primeira vez, de Monika e também dessa extinção da luz do “dia” que nos dá um cara-a-cara puramente hipnótico com a personagem, que se encontra assim fora do mundo supostamente real da ficção.

No mesmo momento, no Japão, Mizoguchi coloca em cena uma mudança de luz aos olhos vistos no plano onde seu herói, o artesão de *Contos da lua vaga*, cai em desgraça. Uma noite, enfim de volta à sua casa e esgotado, Genjuro alucina: sua mulher ainda está viva, cuida dele e vela sobre seu sono; mas o dia que se levanta dissipa sua ilusão e o traz de volta à realidade da irremediável morte da esposa. Ele também, no final do filme, acha-se sozinho para criar seu filho, mas sobre a dupla proteção da mulher morta e do seu criador, o homem da câmera complacente dos dois últimos planos do filme.