



FOTOGRAMA COMENTADO

**Rosto e palco: a espreita da morte e
a construção do horror em
*Gritos e Sussurros***

ROBERTA VEIGA

Doutora em Comunicação pela FAFICH-UFMG

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

Na tela, apenas o rosto de uma mulher. Um rosto magro, pálido, porém avermelhado, as sobrancelhas unidas, envergadas, os olhos semicerrados, os músculos da face enrijecidos, os vincos sobressaltados e a boca completamente aberta ecoa vigorosamente um grito de dor. Um rosto contorcido, desfigurado pelo sofrimento. O horror, de tão manifesto no corpo, encarnado na materialidade e nos traços do *close-up* de uma mulher, se torna suspenso, quase abstrato.

O desafio cinematográfico que Bergman leva ao limite em *Gritos e Sussurros* (1972) parece estar, antes de tudo, no universo enigmático que ele nos convida a adentrar, na sensação de horror que ele gera como imanente à própria existência e suas relações. Porém, esse horror que se exhibe nos corpos, nas falas, no ambiente, de forma quase palpável, atinge o inapreensível, o inexplicável, o que está além do sujeito e de seus atributos humanos e sociais. Sabemos bem como Bergman, com seus mundos carregados de questões existenciais densas – a morte, o desejo, as relações familiares, os tabus, a religião, o mal e o bem – pode nos empurrar para explicações psicologizantes ou nos fazer filosofar sobre questões caras ao tema da moral. Não é por aí, pela justificação da conduta dos personagens, que esse desafio de encarnar o horror nos convoca, mas a pensar a relação entre a experiência e o mistério cinematograficamente.

De quais estratégias o filme se vale para criar e manter essa aura enigmática e sombria, de ameaça e medo, que envelopa o *tempo da morte* vivido em família, e ainda tornar presente e corpórea essa finitude do sujeito? Como, através dos recursos formais, narrativos, e da *mise-en-scène* que dá vida ao enredo, *Gritos e Sussurros* conjuga ação e afecção, vida e morte, carne e espiritualidade, a presença do corpo e o enigma do desejo feminino? Enfim trata-se de pensar as relações entre o real e o imaginário – destacando o efeito do *close-up* e da encenação teatral, o rosto e o palco – que constituem o limiar e a passagem onde o próprio cinema se instaura.

Em *Gritos e Sussurros*, o enredo é basicamente o convívio entre três irmãs, Agnes (Harriet Anderson), Maria (Liv Ullman) e Karin (Ingrid Thulin), no que sabemos ser a propriedade rural da família, durante o tempo em que uma delas, Agnes (o rosto em *close* de nosso plano inicial), agoniza de dor até a morte. É durante esse tempo, confinadas num casarão suntuoso, de cômodos vermelhos, que Maria, Karin e também a criada Anna (Kari Sylwan) vivem em torno e em função da doente. É entre os gritos de dor de Agnes, as visitas do médico, e as tentativas de confortá-la, que as irmãs e a governanta são obrigadas a enfrentar de perto o martírio da doença, e, portanto, se relacionar umas com as outras.

É ainda por meio desse convívio tenso, dado no confronto com a morte que assombra a todas, que os conflitos, medos e segredos dessas mulheres vão sendo meio revelados. “Meio revelados” porque não há uma psicologia inteira, um acesso total a essas mulheres e a história de suas vidas. Elas estão sempre envoltas na sombra da angústia, da frieza, do medo, da culpa, e de uma certa formalidade aristocrática: comportamentos protocolares percebidos nos gestos, nos penteados matronais, nas vestes longas e pesadas, na opulência dos objetos e móveis da casa. Além disso, no contexto do filme, elas vivem em uma suspensão de suas vidas normais (cotidiano e relações) em virtude da grave doença de Agnes, que torna ainda mais opaco e misterioso os acontecimentos que ali se desenvolvem.

A narrativa opera da seguinte forma: numa camada temporal de base, as mulheres vivem juntas um presente que se inicia com as dores de Agnes (sinalização da doença), passando pela agonia, a morte até as decisões práticas pós-morte quando as irmãs deixam a casa de campo. Essa camada é atravessada pelo passado por meio de lembranças das personagens (*flashbacks*) que trazem visões parciais das vidas delas para além daquele presente contínuo. O presente é o que une as mulheres no temor pelo anúncio da morte e as confina na espera por ela. É através da posta em cena desse *tempo de morte* – o drama de cada uma delas e as escolhas formais (de enquadramento, composição de plano, luzes, cores e sons) – que esse confinamento é sentido, que o sofrimento e a finitude do sujeito conjura a vida de medo e faz emergir o horror atravessado pelas mazelas e máculas femininas: o desafeto, o desejo interdito, a culpa, o pecado.

Os espaços e objetos da casa reverberam esse confinamento num *tempo de morte*. O relógio em plano detalhe palpita as horas, o pêndulo e o som de suas badaladas contam o tempo da agonia que atravessa dias e noites, criando uma ambiência de ameaça e assombro. Aos gritos de dor da moribunda contrasta o sussurro do vento, como prenúncio da morte que adentra cheia de mistério aquela casa suntuosa, de paredes intensamente vermelhas, ângulos fechados, permeada de monumentos sacros. A casa é sombria, quase sinistra e, no meio da noite, as mulheres perambulam fantasmagoricamente pelos cômodos de veludo vermelho, com suas longas camisolas brancas e as velas acesas, assombradas pelos gritos daquela cujo corpo agoniza.

1. Vale lembrar que as personagens nessas histórias geralmente estão isoladas, longe de uma rotina e de uma civilização.

Se, nos filmes de gênero, é comum assistirmos o horror se configurar por uma ameaça externa, muitas vezes vinda de um ambiente desolado,¹ nesse caso, o medo se instaura por um acontecimento interno e mundano – a grave doença de uma das personagens – pelo modo como, tanto formal quanto diegeticamente, a espreita da morte se conjuga na relação entre os personagens, os objetos e os espaços. Diante da dor da outra, as mulheres parecem estátuas vivas, se movem rápida e lentamente numa coreografia e param longamente numa pose de espera, cada uma num ponto do enquadramento – corpos trajados de branco ou de preto (o luto) num fundo vermelho – como uma pintura renascentista macabra. A dança e a pose das irmãs da moribunda concedem à performance um tom solene, como se os cômodos da casa por onde transitam fossem cenários de teatro, e a casa o palco através do qual temos acesso a esses episódios como esquetes que se ligam frouxamente e mostram de forma dramática fragmentos da história dessa mulheres. Como numa peça teatral, os textos que elas proferem parecem pouco espontâneos, mas elaborados e ditos de uma forma quase autônoma, gerando um leve desencaixe entre a fala e a atriz, e mais ainda entre o episódio rememorado e a partilha daquele *tempo de morte*. Se essa dimensão artificial do teatro contrasta com a experiência do sofrimento de Agnes, no entanto, alimenta a aura enigmática daquele tempo de morte em função do distanciamento a que submete o espectador.

A dor física e, com ela, a morte que se aproxima é o epicentro aterrorizante do filme, o núcleo temporal, narrativo e expressivo, em torno do qual tudo acontece e que a tudo contamina: o movimento da casa, o ambiente, as relações entre

as mulheres (as irmãs e a criada) e entre elas e os homens (que pouco aparecem). Aos poucos percebemos que diante do sofrimento de Agnes,² as irmãs parecem impassíveis, incapazes de afeto genuíno, parecem temer se contaminar por aquela dor, parecem temer algo que as possa tirar de uma certa postura fria e aristocrática. Porém, é a vida nesse *tempo de morte*, em meio ao temor desse sofrimento que a memória de momentos de descompostura é acionada, como se o horror ali instaurado acessasse as pulsões mórbidas, os desejos pecaminosos, pulsões de morte outras, sempre inexplicáveis e inapreensíveis.

O sofrimento de Agnes é corporal, encarnado na matéria fílmica: o *close* de seu rosto que muda de coloração e se contorce de dor; os enquadramentos do quarto vermelho da doente que apanham a cama em diversos ângulos de forma que podemos ver de diferentes perspectivas os espasmos do corpo que se contrai a cada crise; o som da respiração estranha – uma mistura de gemido e grito – que se assemelha aos grunhidos de um bicho. Tais elementos parecem caracterizar o padecimento da personagem como uma possessão demoníaca, materializando no corpo uma dimensão sobrenatural. Porém, Agnes é fraca, pálida em sua camisola alva, uma figura angelical cuja lembrança de infância pode ser entrevista pelo plano de detalhe em uma rosa branca de onde surge a mãe, bela, a passear pelo jardim. Nessa memória de infância, a voz *off* de Agnes nos conta como amava a mãe intensamente apesar de ser por ela repelida. Vemos a cena em que a menina se esconde atrás das cortinas, acuada, a espiar a mãe que lhe lança um olhar melancólico ao qual ela responde tocando sua face. Dali, surgiria um forte laço entre as duas, até então inexistente. É essa menina que, agora mulher, padece de uma doença terrível e quando, no leito de morte, o padre lhe dá a extrema unção, sabemos de sua fé inabalável. Um plano de detalhe no crucifixo do padre, um plano aberto das irmãs e a criada de luto em torno da cama branca, e o sacerdote anuncia que se Deus considerou Agnes capaz de todo aquele sofrimento terreno, ela é digna de defender a causa de todos ali, esses miseráveis que estão sendo deixados na escuridão. Agnes é então aquela que vai expiar os pecados de toda família. A santidade e o amor da frágil e alva irmã se opõe à robustez, às perversões, ao desamor de Karin e Maria, que se tornam mais evidente nesses episódios-esquetes, memórias trazidas pelos *flashbacks*, e ainda na interação entre elas após a morte da outra.

2. Em mais uma relação com os filmes de gênero de horror, podemos lembrar que a espreita da morte é uma constante que acomete a todas as personagens. Porém, nesse caso, o prenúncio da morte é apenas de um, o que transforma drasticamente a motivação e a forma de tensão das outras personagens que não estão, elas mesmas, ameaçadas de morte, mas lidando com culpas e desejos advindos de um *tempo de morte*.

Karin é dura, austera, masculina, em sua lembrança recorda a noite em que introduziu um caco de vidro na vagina, quando repetia incessantemente a frase: “tudo não passa de uma série de mentiras”. Vemos Karin esfregar o sangue daquela mutilação genital na face e se oferecer ao marido. O vermelho, a cor que tingem a face que vemos em *close*, vai se desprender do corpo e cobrir a tela.

Maria é jovial e sedutora, em sua lembrança recorda seu ato de infidelidade com o médico da família, Davi, ato esse que parece resultar numa tentativa de suicídio do marido, ao qual ela assiste sem se mover. Instalados nessa memória, assistimos a um diálogo entre Davi e Maria no qual ele expõe o rosto da mulher para o espelho e rastreando o olhar, os vincos e as rugas quase imperceptíveis, identifica os traços do que ela se tornou: indiferente, indolente, egoísta. Como se estivéssemos no lugar do espelho, acompanhamos esse mapeamento do rosto num *close* frontal que desaparece em vermelho. Vermelho, também, da camisola de renda decotada que Maria usa ao tentar seduzir o médico.

Anna, a criada, é aquela que, como uma ama de leite, retira a roupa e aconchega Agnes em seu peito. É ela quem se devota à santa, assim como reza frente à foto de sua filha morta. Calada e indulgente, Anna está sempre próxima, porém deslocada, enviesada, ao fundo, lugar bem próprio para uma mulher de sua classe, o que o filme não recusa em enfatizar. Ela não lembra, mas atua o imaginário, escapa do presente da narrativa, através de um sonho. Em seu sonho, Agnes já morta solicita pela última vez o carinho e a atenção das irmãs que a repudiam, a enojam, a temem. Apenas Anna a conforta. Momento paradigmático do filme no qual a distância entre as irmãs, a falta do amor familiar, e a união puramente protocolar (dada pelas circunstâncias da doença) concretiza sua evidência numa expressão tênue de horror. Em cena anterior, uma discussão entre Maria e Karin já delineava o desafio entre elas. Com a morte da irmã há uma tentativa de Maria de se aproximar de Karin que a recusa, grita ao ser por ela tocada, e a acusa por sua dissimulação. Numa sequência de tomadas onde Maria e Karin aparecem alternadamente de luto sempre rigorosamente enquadradas num *close* frontal, elas discutem não só pelas palavras ditas em cadência, mas por expressões faciais, traços de boca e olhares, como se a câmara propositalmente as

comprimisse num fundo vermelho na intenção de tirar delas todo o ódio, a culpa, a repulsa, o desespero. Vemos uma sucessão de *closes* no qual as relações se expressam e se ocultam pela montagem dos traços do rosto daquelas mulheres.

As lembranças e o sonho de Anna são entrecortados pelo *close* frontal de cada personagem cujo rosto dura na tela e esvanece enquanto um *fade* em vermelho a encobre e a cor dura, até que novamente o rosto de cada mulher ressurja, enquanto, junto com eles, ouvimos vozes sussurradas indiscerníveis, como que vindas de um outro tempo, até que a vermelhidão venha mais uma vez ocupar toda a tela. Como dirá Deleuze, “o cinema de Bergman pode encontrar sua finalidade no apagar dos rostos: ele os terá deixado viver o tempo de cumprir sua estranha resolução, mesmo vergonhosa ou odiosa” (1983: 123).

Temos então de um lado a santidade de Agnes (a que padece) e a doação incondicional de Anna (a serviçal), o amor; e de outro o erotismo infantil de Maria e sua indolência, e a repulsa do contato físico em Karin, e seu rancor. Todo esse jogo de oposição entre o sofrimento e a repulsa, a vida e a morte, o sagrado e o profano, mediado pelo constante pulsar vermelho da tela, a contrastar com o branco da pele de Agnes, vão aos poucos envelopar o filme numa tensão singular: o mundano e o sobrenatural se tocam. O horror que começa no sofrimento, nos gritos, na dor, e em tudo aquilo que conduz a morte ao temor e ao mistério que evoca, é reencenado pelo medo e a culpa que revelam os desafetos, ou melhor, as formas não afetivas das relações familiares. Se a narrativa nos permite essa formulação é porque ela acontece também, como vimos, pra além da performance teatral dos dramas das personagens, numa tensão constante com a expressão dos rostos em primeiro plano.

Como em grande parte dos filmes de Bergman, o recurso ao *close* frontal não é proselitista, nem pedagógico,³ como em um certo Godard,⁴ no qual o olhar se dirige para o espectador para lembrá-lo do caráter ilusório e artificial da máquina cinematográfica e libertá-lo do obscurantismo da sala de cinema. Em Bergman, o

3. Para um breve histórico dessa condição pedagógica do cinema de Godard, conferir o capítulo “O terrorizado (Pedagogia Godardiana)”, de Daney (2007: 107-114).

4. Como afirma Margulies, sobre Godard, “o endereçamento frontal para a câmera, a alusão e as referências meta-cinematográficas são bandeiras automáticas do antiilusionismo e, por extensão, da intervenção política do cineasta” (MARGULIES, 1997: 58; tradução nossa).

olhar que olha a câmara não a encara, mas a atravessa, assim como atravessa o espectador, que não é portanto interrogado, mas, como diz Deleuze, apenas lançando à superfície da tela (1983: 111). Para Deleuze (1983: 117), no cinema de Bergman, ao tornar-se primeiro plano, o rosto perde suas três funções – a de socializar, a de comunicar, a de individualizar – e aponta para o vazio, a ausência.

Em *Gritos e Sussurros*, as mulheres, mediadas pela câmara que enquadra o rosto que preenche a tela, olham por meio de *closes* umas às outras ou para um além, um além delas mesmas, um além de nós, um além das possibilidades. Aqui, Bergman alcança “o medo do rosto diante do seu nada” (DELEUZE, 1983: 117). É com esse medo e com o nada que o espectador tem que lidar. É nessa mistura que o horror, entre o espanto e o mistério, se instaura.

O rosto contorcido e desfigurado de Agnes é pura dor, pura expressão, não a encaixa em nenhuma coordenada espaço-temporal, não a insere socialmente, mas apenas, abstraído de seu pertencimento a um indivíduo, se torna, como diz Deleuze, imagem-afecção. “Nudez do rosto maior do que a do corpo, inumanidade maior do que a dos bichos”, diz Deleuze (1983: 116). Esse rosto, assim exibido em primeiro plano, já não guarda nada do olhar doce que Agnes dirige às irmãs como em uma das primeiras cenas do filme quando ela vê Maria dormindo em seu quarto, ou na última cena, quando recorda de um momento em que as três, em seus vestidos brancos, estão sentadas juntas no balanço do jardim.

Já no rosto de Karin e Maria a imagem-afecção, os afetos, e as sensações se intercambiam. Há ódio quando as irmãs são enquadradas em *close* como que uma em relação à outra, há nojo quando em relação a Agnes. Porém a duração desses rostos na tela os transfigura também para a pura afecção onde tais relações são abstraídas. Aí, o rosto aparece suspenso do corpo e das ações das personagens, manifestando-se a si mesmo como um mapa de traços a tecer relações fora do espaço já demolido pela grandiosidade do *close*. Maria, por exemplo, tem uma expressão indefinível que vai do espanto à dissimulação no momento em que o marido Joaquim lhe pede socorro, e um olhar ao mesmo tempo gélido e transtornado, que se abstrai da própria forma de repulsa quando Agnes já morta tenta abraçá-la.

Essa tensão constitutiva do modo como Karin e Maria vivem na casa – assoladas pelo *tempo de morte* que o sofrimento da irmã instaura e o repúdio a esse mesmo sofrimento – se expressa ainda na figura de Anna. É mais uma vez Deleuze quem belamente diz da potência expressiva do primeiro plano de uma personagem de Bergman: “A criada de *Gritos e Sussurros* oferece seu rosto mole e mudo, mas as duas irmãs só sobrevivem girando em torno dele e se afastando mutuamente” (1983: 123).

Algo de muito real – da morte ao desejo – convive aí com o artificialismo do cinema, que através de um *close* torna um rosto gigantesco e faz dele um retrato, um mapa, mas também um congelamento do tempo. Essa deflagração artificial, da máquina que corta, enquadra e para, é aí, em Bergman, menos um ato cinematograficamente político, contra-ideológico e autorreflexivo,⁵ do que um uso da consciência do aparato em prol da narrativa e da estética do horror. Trata-se do uso do recurso não como forma de esclarecer o espectador, mas de engajá-lo ainda mais na ambiência de assombro e mistério que o filme gera, pela desfamiliarização do dispositivo. Por isso mesmo a vermelhidão da tela, que dita o ritmo da narrativa através de um elemento formal extradiegético e, portanto, em certa medida, artificial, é também um intensificador do estranhamento necessário ao horror, que se faz através do sentimento tanto de repulsa quanto de atração pela dor, do erotismo feminino, das pulsões e perversões, que a cor encarna nesse *tempo de morte*.

É curioso que uma característica absolutamente cinematográfica se conjugue com um movimento bastante teatral do filme, que aciona o artificialismo em outra via. Se, como disse Panofsky (2000), no teatro as manifestações faciais são exageradas e até caricaturizadas para serem notadas, no cinema o *close up* permite que um mínimo traço de alteração no rosto da personagem, a princípio espontâneo e imperceptível, pareça imenso aos olhos do espectador. Mas é que o teatro de Bergman está no cenário construído em vermelho, no confinamento a esse dispositivo cênico da casa semi-iluminada, como um palco que impõe sempre uma mesma distância, onde, como já descrito, assistimos os movimentos e as pausas coreografadas, seja pelos rituais do decoro, seja pelos rituais com a moribunda, seja pela *mise-en-scène* das perversões das personagens. Até que, em algum momento, elas posarão como que para um retrato que se tornará uma pintura.

5. Aqui faço referência à comparação com uso do *close* frontal em Godard e a função pedagógica de seu cinema que o difere do cinema de Bergman. Segundo Deleuze, Godard explicitamente fazia do modo de construção da sua obra “um método a respeito do qual o cinema deve se interrogar ao mesmo tempo em que o utiliza” (DELEUZE, 2005: 216).

6. “Em seu essencialismo intensamente modernista, Bresson assimila a noção de automatismo como um processo natural e inconsciente, inerente à repetição e à reprodução cinematográfica. Seu projeto é fazer tanto o corpo quanto a performance se conformarem à ordem mecânica do cinema, com seu poder de fragmentar e recompor. Ao fazer valer as repetições do cinema (ensaios, tomadas sucessivas, a própria projeção do filme na sala de exibição) em detrimento da performance exemplar, Bresson sugere uma estética antimetafísica: o corpo autômato encena a impossibilidade de escapar da citação” (MARGULIES, 1996: 56; tradução nossa).

O filme nega o naturalismo, mas também não alcança o artificialismo propriamente cinematográfico como faz Bresson, por exemplo, ao enfatizar na *mise-en-scène* a reprodução mecânica do aparato, o corte dos corpos pelas bordas do quadro, o serialismo das repetições milimétricas das ações, o estruturalismo das composições.⁶ A subversão tanto do naturalismo quanto do realismo se faz por essa conjugação rosto-palco. O rosto pode virar pintura, se tingir de vermelho, assim como o palco também pode – lembremos a imagem de Anna com Agnes no colo como uma ama de leite renascentista. O quarto onde a morte é encenada é palco da dor da qual o rosto é a prova concreta. O rosto de Agnes desfigurado pela dor instaura o palco para que o horror em torno de seu padecer, e de sua morte, seja encenado. Nessa conjugação, como diria Deleuze (2005), real e imaginário se perseguem todo o tempo. Nessa conjugação, a dor física, a convulsão do corpo, é transfigurada num horror sobrenatural, abstrato, e o horror sobrenatural é reencarnado na vida das mulheres e na morte ela mesma.

Referências

- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema II: a Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press, Feb 13, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. IN: LIMA, L.C. *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 344-364.

