

Edição v.36  
número 2 / 2017

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 36 (1)  
ago/2017-nov/2017

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## Rosto e morte em *Gritos e sussurros*, de Ingmar Bergman

## Face and death in *Cries and Whispers*, by Ingmar Bergman

### HENRIQUE CODATO

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). Brasil. E-mail: picega@hotmail.com

### ISABEL PAZ SALES XIMENES CARMO

Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Brasil. E-mail: isabelpazsales@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CONDATO, Henrique; CARMO, Isabel Paz Sales Ximenes. Rosto e morte em Gritos e sussurros, de Ingmar Bergman. Contracampo, Niterói, v. 36, n. 02, pp. 23-39, ago. 2017/ nov. 2017

Enviado em 22 de junho de 2017 / Aceito em 24 de agosto de 2017

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v36i2.1026>

## Resumo

Três mulheres aguardam o falecimento de uma quarta. Todas vestem branco e circulam silenciosamente entre cômodos de paredes vermelhas. *Gritos e sussurros* (*Viskningarochrop*, 1972), do sueco Ingmar Bergman, toca em questões existenciais, entre elas os conflitos familiares, a mortalidade, o feminino e a incomunicabilidade. A partir da teoria da imagem-afecção, proposta por Deleuze (2009), pretendemos analisar alguns dos grandes planos do filme e, assim, tentar estabelecer relações entre rosto e morte na obra bergmaniana.

### Palavras-chave

Rosto; Grande plano; *Gritos e sussurros*; Morte.

## Abstract

Three women await the passing of a fourth one. All three are dressed in white and roam silently across the red-wall rooms of a house. *Cries and whispers* (*Viskningarochrop*, 1972), by the Swedish director Ingmar Bergman, addresses existential questions, amongst which are family conflicts, mortality, femininity and incommunicability. Based on Deleuze's theory of image-affection (2009), we intend to analyze some of the close-ups of the movie and, in doing so, establish relations between face and death in this particular work by Bergman.

### Keywords

Face; Close-up; *Cries and whispers*; Death.

## Introdução

*O close-up é o olhar mais profundo,  
a sensibilidade do diretor.  
O close-up é a poesia do cinema.*  
Bela Balázs

Em toda sua obra, o diretor sueco Ingmar Bergman parece ter levado a cabo a máxima de Balázs. Para Bergman, o trabalho no cinema “começa com o rosto humano (...). A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema”. (BERGMAN apud DELEUZE, 2009, p. 154). Como na maior parte de seus filmes, em *Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972) o rosto – e a rostificação de outros elementos – tem um papel fundamental para a narrativa. Aliado a experimentações estéticas com o preto, o branco e o vermelho, cor de simbolismo latente para o diretor, os rostos povoam um espaço e um tempo carregados de morte.

Este artigo divide-se em duas partes: a primeira visa analisar algumas sequências do filme a partir da imagem-afecção, tal como proposta por Gilles Deleuze no livro *A imagem-movimento – Cinema 1* (2009). Nessa obra, Deleuze discute a relação entre o rosto, o grande plano<sup>1</sup> e o cinema, considerando que “não há grande plano *de* rosto, o rosto é em si mesmo o grande plano; o grande plano é por si mesmo rosto, e ambos são afecto, a imagem-afecção” (2009, p. 138). Para o autor, a imagem-afecção seria formada por dois polos: um primeiro, reflexivo ou qualitativo; e outro intensivo ou potente. Propomos, assim, observar, numa sequência específica de *Gritos e sussurros*, a passagem de um polo a outro da imagem-afecção a partir do grande plano da personagem Agnes (Harriet Anderson). Outros pontos discutidos por Deleuze, como a rostificação de objetos e a desassociação entre grande plano e as coordenadas espaciotemporais fílmicas, também serão desenvolvidos em relação à imagem dos relógios – objetos incessantemente visitados por Bergman – e nos grandes planos que iniciam os *flashbacks* das personagens.

Já na segunda parte do artigo, detemo-nos na forma como Bergman encena a morte em *Gritos e sussurros*. Ambientado numa mansão aristocrática do século XIX, o filme apresenta os momentos finais de Agnes, depois de sofrer durante vários anos de uma doença crônica<sup>2</sup>. Num tempo em que a morte ainda era reservada ao espaço familiar, observamos como os protocolos mortuários – os últimos instantes no leito de morte, a preparação do corpo para o velório e um

---

<sup>1</sup> Neste artigo, consideramos sinônimos os termos grande plano, *close-up* e primeiro plano.

<sup>2</sup> Alguns críticos (SITNEY, 1989; MELLEN, 1973) presumem que Agnes sofre com um câncer intestinal ou uterino.

enterro que nunca é visto – afetam a escritura fílmica e as relações entre as personagens. Num movimento interpretativo que caminha entre o rosto, o grande plano e a morte, tentaremos, pois, traçar pontos em comum entre esses elementos.

## *Gritos e sussurros*, de Ingmar Bergman

Durante mais de um ano, uma imagem perseguiu Ingmar Bergman, surgindo e ressurgindo intermitentemente: quatro mulheres de branco em um quarto de paredes vermelhas sussurram entre si, mantendo um comportamento de extrema reserva (BERGMAN, 1996, p. 83). Tempos depois, a visão tornou-se mais clara quando o cineasta percebeu que três delas esperavam pelo falecimento da quarta mulher, dando origem ao enredo de *Gritos e sussurros*.

As aristocratas Maria (Liv Ullmann) e Karin (Ingrid Thulin) acompanham os últimos dias da irmã, Agnes (Harriet Anderson), enquanto esta é assistida pela criada Anna (Kari Sylwan), que dá suporte e consolo à moribunda. Como várias obras de Bergman<sup>3</sup>, o drama trata de questões existenciais caras ao diretor, a exemplo da morte, do feminino, das relações familiares, do bem e do mal, assim como da incapacidade de comunicação e de um desejo sexual latente e por vezes interdito.

Os gritos e sussurros<sup>4</sup> que ouvimos – e que dão nome à obra – partem das quatro personagens, forçadas a conviver em isolamento, na casa da família, num *tempo de morte* (VEIGA, 2014). Os uivos de dor de Agnes e o urro de desespero de Karin se misturam aos sussurros dos segredos das personagens que ecoam sutilmente entre as paredes da casa – durante alguns diálogos, especificamente entre Karin e Maria, as falas das duas mulheres ecoam discretamente, como se fossem outra camada sonora.

Segundo Bergman (*in* SUNDGREN, 1973), o filme foi planejado em andamentos, o que, agregado à origem musical do título, parece sugerir uma associação às categorizações italianas de velocidade do compasso: *grave*, *lento*, *largo*, *larghetto*, *adagio* e assim por diante<sup>5</sup>. Segue um ritmo rigoroso marcado

---

<sup>3</sup> De maneira breve, podemos dizer que *Gritos e sussurros* estabelece fortes relações com as obras *No limiar da vida* (*När livet*, 1958), que conta a história de três mulheres enclausuradas em um quarto de hospital e que devem decidir se guardam ou não seus bebês, e *Persona* (1966), filme sobre a fusão de personalidades entre uma enfermeira e sua silenciosa paciente.

<sup>4</sup> O título do filme é emprestado de Mozart: “Gritos e sussurros não é a minha própria frase, mas vem de uma revisão de uma sonata para piano de Mozart. Eu não me lembro qual. Ele disse que a lentidão de movimentos era como gritos e sussurros, e eu pensei que se encaixam muito bem. Porque é, na verdade, um pedaço da música traduzido em imagens.” (BERGMAN, 1996, p. 88)

<sup>5</sup> O andamento musical, ou tempo, é indicado no topo da partitura e dita a velocidade com que a música será tocada. Geralmente varia entre o *grave* e o *prestissimo*. Tal classificação é calculada em bpm (batidas por minuto).

pelos ritos que a morte de Agnes exige: a visita do médico, o zelo com a enferma, o conforto nos momentos finais, a organização do corpo morto, a prece religiosa proferida pelo pastor emocionado, e um enterro negado ao espectador, pois o tempo presente da narrativa é confinado entre as paredes rubras da mansão – apenas o prólogo do filme e as lembranças de Agnes se passam nos jardins da propriedade. Esse tempo narrativo é entrecortado por *flashbacks* de cada uma das quatro mulheres.

Tais sequências em *flashback* começam e terminam com a cor vermelha que invade o plano, incidindo sobre o primeiro plano da personagem cujas lembranças, em seguida, vemos encenadas, e não têm exatamente uma função narrativa para o filme – ou seja, não contribuem de forma efetiva para o andamento da história –, mas servem para revelar algo da intimidade de cada uma das protagonistas e para introduzir outros personagens na trama, como o médico de Agnes, os maridos de Karin e Maria<sup>6</sup> e a filha morta de Anna. Michel Philibert (1975) sublinha, no mesmo sentido, outras três sequências que pontuam o filme, interrompendo o encadeamento das ações e a ordem cronológica da história. Trata-se das cenas que envolvem a leitura de trechos do diário de Agnes – a primeira, lembrada pela própria Agnes enquanto escreve, e as outras duas lidas em voz alta: por Karin, antes de sua briga com Maria; e por Anna, no final do filme. No mesmo sentido, há de se mencionar, ainda, a sequência do sonho de Anna.

Philibert (1975) aponta uma diferença fundamental nas cenas de *flashback* no que concerne à enunciação das recordações sobre as quais elas se referem. Tratando-se de Agnes, por exemplo, é sua voz *over* que nos conduz por entre as felizes memórias da infância. Já no caso de Maria e Karin, é a voz *over* de um narrador<sup>7</sup> que vem introduzir as lembranças encenadas do acontecimento. Segundo Philibert, enquanto o passado funciona como uma espécie de suspensão jubilosa para Agnes, que a retira da dor e do sofrimento vividos no presente, para as outras duas mulheres o passado é um tempo sem esperanças, repleto de remorso e frustração. Assim, ao recusar a concepção de um tempo único em *Gritos e sussurros*, Bergman tenta mostrar, numa perspectiva bergsoniana<sup>8</sup>, que:

[...] o sujeito não é pura e simplesmente levado pela sucessão de instantes que deslizam sem remissão do futuro ao presente e do presente para o passado; ele se descola dessa sucessão, ele a

---

<sup>6</sup>Os personagens masculinos pouco ou nada interferem na trama e acabam servindo de observadores para o drama encenado pelas quatro mulheres.

<sup>7</sup>A voz é do próprio diretor.

<sup>8</sup>O pensamento de Henri Bergson sobre o tempo serve de inspiração para Deleuze desenvolver suas ideias sobre a imagem afecção. Como sublinha Roberto Machado (2009), as afecções vêm sempre se intercalar entre estímulos recebidos e ações executadas; ou seja, a imagem não se define apenas pela especialização de suas faces perceptiva e ativa, mas, igualmente, pelo intervalo entre elas.

interpreta e a reordena. Ele não se submete ao tempo, mas lhe dá um determinado sentido<sup>9</sup>. (PHILIBERT, 1975, p.179)

O sangue vivo das paredes *escorre* para outros objetos em cena – as vestimentas, as roupas de cama, as cortinas, o revestimento dos móveis – estabelecendo uma *mise-en-scène* fantasiosa, povoada de personagens pungentes, que seguem o ritmo rigoroso estabelecido pelo diretor – os *flashbacks* de Maria, Karin e Anna têm duração de dez minutos cada, enquanto a morte de Agnes acontece na metade quase exata do filme. A onipresença da cor vermelha<sup>10</sup> é indício não somente de uma transposição de agressividade visual para uma violência física concretizada (a agonia mortal de Agnes; a tentativa de suicídio do marido de Maria; o sangue que verte das mutilações de Karin), mas também de uma violência moral e psicológica (a traição de Maria; a frieza e a rispidez de Karin; a indiferença das duas quanto à situação de Anna).

Vida e morte unem, pois, essas quatro mulheres, aprisionadas no espaço enclausurante da casa e na incomplacência do tempo. O tempo da morte, marcado pelo tiquetaquear dos relógios, é entrecortado por essas suspensões temporais, cujo ponto de partida é sempre o rosto em grande plano das atrizes. Em contraluz e com o olhar voltado para a lente da câmera, as personagens não parecem se engajar numa atitude de afrontamento, como no olhar desconcertante lançado pelo personagem de Mônica (também interpretada por Harriet Anderson) em *Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika*, 1953), mas circunscrevem um momento à parte por meio de um monólogo interior endereçado ao espectador.

## Rostificação e grande plano

Em *A imagem-movimento*, Deleuze (2009) consagra Bergman como um dos cineastas que mais insistiu na conjugação entre os elementos cinema, rosto e grande plano. Em *Gritos e sussurros*, o *close-up* cumpre um papel essencial, de revelações das personagens – cada *flashback* inicia-se com o grande plano do rosto da intérprete correspondente – e do estabelecimento das relações entre elas. Em diversas ocasiões, como tentaremos mostrar, os rostos das atrizes são tocados por seus interlocutores, em atitudes que poderiam denotar consolo, carinho e amor, mas também gestos de percepção de uma verdade ou de conseqüente repulsa.

Logo na primeira sequência do filme, observamos uma operação de montagem que aproxima três grandes planos e os relaciona intimamente, o que

---

<sup>9</sup> No original: “Le sujet n’est pas purement et simplement entraîné par la succession des instants qui glissent sans rémission de l’avenir vers le présent et du présent vers le passé ; il se détache de cette succession, il l’interprète et la réordonne. Il ne subit pas le temps, il lui donne un sens”. Nossa tradução.

<sup>10</sup> Para Bergman (1996, p. 90), o vermelho é a cor do interior da alma humana, imaginada por ele como a sombra de um dragão de cor cinzento-azulado, de interior avermelhado.

Deleuze chama de composição interna do grande plano, “a relação do primeiro plano ou com outros primeiros planos ou consigo próprio, seus elementos e dimensões” (DELEUZE, 2009, p. 161). As badaladas dos relógios, como pano de fundo sonoro no prólogo do filme, servem como elemento de ligação entre o jardim luminoso e o interior claustrofóbico da mansão. Quando o espaço da casa é penetrado pela câmera, os primeiros objetos a serem filmados, sempre em grandes planos e planos-detulhe, são os relógios – imagem que se repete em diversas outras obras de Bergman, como em *Morangos silvestres* (*Smultronstallet*, 1957), *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963), *A hora do lobo* (*Vargtimmen*, 1968) e *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982).

Adornos, pêndulos, agulhas e os números marcados na superfície branca do mostrador são tratados à semelhança de um rosto – “parte do corpo que abriu mão de sua mobilidade para se tornar suporte dos órgãos de recepção” (DELEUZE, 2009, p. 138). Os relógios gerenciam o tempo nos micromovimentos dos ponteiros, expressão maior de nossa mortalidade<sup>11</sup>. Pois, para Deleuze (2009), o Rosto não está delimitado ao rosto humano. Coisas podem assumir uma rostidade, podem ser *encaradas* ou rostificadas, e o grande plano torna-se, nesse sentido, um agente ativo desse investimento, corroborando o que já havia afirmado Jean Epstein (1974) acerca da capacidade de os objetos adquirirem, no grande plano, personalidade ou caráter metafórico:

[...] é o personagem-revólver, quer dizer, o desejo ou o remorso do crime, da falha, do suicídio. Ele é escuro como as tentações da noite, brilhante como o reflexo do ouro cobiçado, taciturno como a paixão, brutal, robusto, pesado, frio, desconfiado, ameaçador. Ele tem um caráter, costumes, lembranças, vontade, alma<sup>12</sup>. (EPSTEIN, 1974, p. 141)



Figura 1 – Os primeiros grandes planos

<sup>11</sup> Ao se levantar da cama, Agnes faz funcionar o relógio em cima da lareira, num acionamento do tempo da narrativa e de sua própria mortalidade.

<sup>12</sup> No original : “Et un gros plan de revolver, ce n’est plus un revolver, c’est le personnage-revolver, c’est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l’or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des moeurs, des souvenirs, une volonté, une âme”. Nossa tradução.

Às imagens dos relógios, sucedem-se os grandes planos de Maria e Agnes. É nessa conjugação de primeiros planos que reside a composição interna da qual nos fala Deleuze. Maria é mostrada em sono profundo. Seu rosto belo, jovem e corado se opõe ao grande plano subsequente, sobre o qual Bergman se detém mais longamente. Agnes dorme, sua respiração é mais sonora que a de Maria, e a palidez de suas faces denuncia a moléstia. Ela, então, abre os olhos e mostra-se desperta, sem traços de sonolência ou indisposição. No entanto, logo em seguida, vem o primeiro acesso de dor. Os olhos se fecham, os músculos se retesam, a boca se contrai, as sobrancelhas se unem, enquanto o rosto, outrora sereno, passa a traduzir, em seus traços, a agonia da dor.

Nesse grande plano, podemos observar uma transição dos dois polos que Deleuze (2009) atribui à imagem-afecção: o polo qualitativo, de um rosto que pensa, é objeto de admiração e, assim, é superfície refletora (na qual o espectador poderia se projetar, como num espelho); e o polo intensivo, que exprime o desejo e insere micromovimentos de expressão. A cada polo, poderíamos atribuir perguntas que facilitaríamos nosso entendimento sobre a imagem-afecção: ao polo qualitativo, a pergunta “que pensas tu?”, e, ao polo intensivo, “que tens tu? Que sentes tu?”. No olhar pensativo de Agnes, num primeiro momento, está o rosto contorno, o rosto que se atém à superfície; nos segundos seguintes, em que esse mesmo rosto é atravessado pelo sofrimento, vemos os micromovimentos do rosto intensivo, os traços de rostidade que perturbam essa superfície.

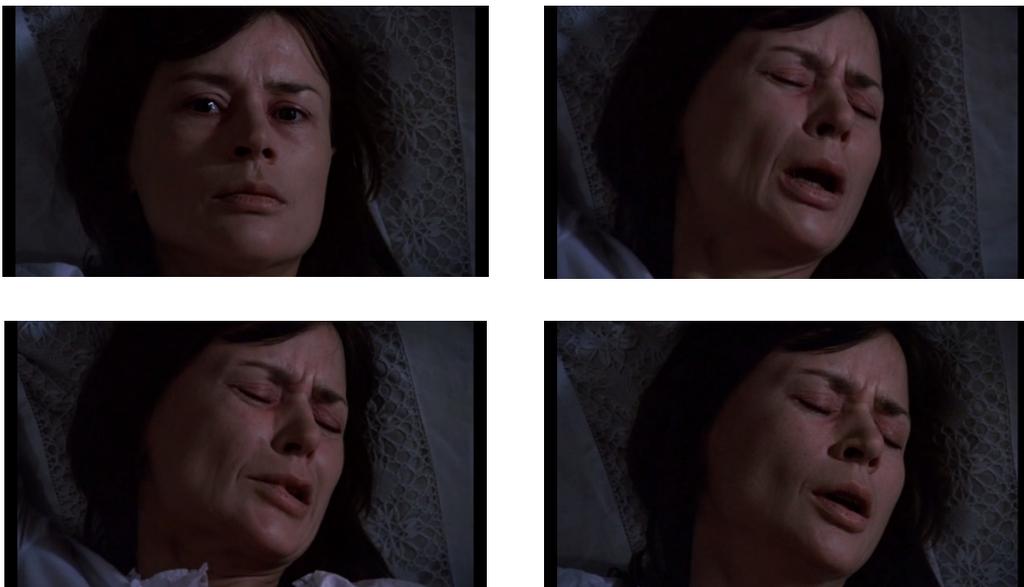


Figura 2 – Grande plano-rosto: polo qualitativo a polo intensivo



Figura 3 – *As três idades do homem* (Grien, 1543)

O trabalho de montagem nos coloca diante de três enquadramentos que transitam progressivamente do polo qualitativo ao polo intensivo, marcando o ritmo do filme como um todo e estabelecendo-se como uma alegoria da própria mortalidade. Saindo de uma superfície imóvel – o relógio ou o rosto –, Bergman propõe um mergulho na subjetividade e, particularmente, na corporeidade das protagonistas, marcadas tanto pelo desejo quanto pela dor.

Também essa composição – do rosto de Maria ao de Agnes, inaugurada visualmente pelos relógios e tendo como pano de fundo o insistente tiquetaquear dos ponteiros – prediz, em certa medida, o fluxo da vida. O relógio marca esse tempo mortal do encaminhamento de uma juventude, no rosto de Maria, para a decrepitude da morte e da doença, no rosto de Agnes. Nesse interstício, que na sequência não se dá a ver, estaria a maturidade, encarnada em Karin, construindo, desse modo, um quadro semelhante ao de Hans Baldung Grien (Figura 3), *As três idades do homem* (1543). A tríade bergmaniana de

mulheres gira em torno das lembranças da mãe, ausência latente na matéria fílmica, mas personificada, em alguma medida, pelo personagem de Anna, a criada.

## Os interlúdios

Como já dito, o ritmo do filme deve muito a essas quebras sofridas pela narrativa, marcadas tanto pelas sequências em *flashbacks*, quanto pelas cenas digressivas, relativas ao sonho de Anna. Por meio destes *interlúdios*, a intenção do diretor talvez seja dar algum sentido aos gritos e sussurros das personagens, revelando, com isso, segredos e mistérios que as cercam. Entre o vermelho opressor das paredes da casa e a proximidade da morte, tais imagens vêm nos revelar acontecimentos passados, ou, então, servem para encenar um devaneio<sup>13</sup>.

Formalmente, tais interlúdios são introduzidos e finalizados por meio de uma transição: tela vermelha; primeiro plano do rosto da personagem; e outra tela vermelha, que dá início à sequência de *flashback*/sonho. Essa mesma operação encerra o interlúdio a fim de retomar o tempo presente. A cor vermelha torna-se,

<sup>13</sup> A última sequência do filme é uma lembrança de Agnes, lida por Anna no diário. Como não é acionada pela própria personagem, consideramos mais como um epílogo do filme do que um *flashback*.

nesse sentido, um *leitmotiv* visual que demarca, geralmente, uma passagem temporal ou uma mudança de espaço, anunciando-se como um *corte* no presente diegético que advém para explicar ou justificar, num gesto um tanto didático, as ações das personagens quanto a si mesmas e em relação às outras.

Na esteira de Balázs, Deleuze (2009) entende o grande plano não como uma parte tomada ao todo do filme, como um objeto parcial, mas, sim, como algo que abstrai de todas as coordenadas espaciotemporais. “É que a expressão de um rosto e o significado dessa expressão não tem nenhuma relação ou ligação com o espaço. Face a um rosto isolado, não percebemos o espaço. A nossa sensação do espaço é abolida. Abre-se a nós uma dimensão de outra ordem” (BALÁZS *apud* DELEUZE, 2009, p. 149). Essa nova dimensão é, segundo Balázs (2010), a própria fisionomia, que revelaria uma verdade interior, expondo a face real subjacente à superfície que se espalha na tela. Não haveria falsidade resistente à lente de aumento do *close-up*.

Em *Gritos e sussurros*, os grandes planos que iniciam e fecham os interlúdios são emparelhados às telas vermelhas. Nota-se, portanto, uma ligação íntima do espaço-tempo por meio da cor. O jogo tela vermelha/grande plano/tela vermelha, ainda que sirva para introduzir ou concluir uma determinada suspensão temporal, caracteriza uma permanência do espaço, como se este traduzisse ou interferisse diretamente na subjetividade dos personagens. A onipresença da cor vermelha e o enquadramento que se limita nas bordas do rosto, à contraluz, ganham, aqui, um efeito claustrofóbico, denotando certa constrição (Figura 4).

Se as incursões ao passado de Maria e Karin são apresentadas pela voz de um narrador onisciente, no caso de Agnes a lembrança é trazida à tona pela própria personagem, que narra ao espectador episódios de sua relação com a progenitora, fora do jogo da tela vermelha/grande plano. Entramos e saímos do *flashback* a partir da imagem de uma rosa branca, metáfora da mãe, em quem Agnes está constantemente pensando. A personagem de Harriet Andersson parece ser a única que não necessita de mediação: nem de narrador, nem da tela vermelha, nem do próprio rosto nessa incursão. Para ela, não há sussurros nem segredo possível, somente os gritos de dor. Em sua benção *post-mortem*, o pastor afirma: “a fé dela era mais forte que a minha”. No entanto, as irmãs não conseguem de fato amá-la; suas ações são condicionadas pelo medo e pela repugnância que a presença da morte traz consigo.



Figura 4 – Grandes planos de Maria e Karin nos interlúdios

Ainda sobre os *flashbacks* de Karin e Maria, algo de iminentemente mortal atravessa as cenas lembradas. A morte está à espreita tanto na tentativa de suicídio do marido de Maria, Joakin (Henning Moritzen), quanto na mutilação de Karin, que se corta com um caco de vidro introduzido na vagina, após discutir com o marido, Fredrik (Georg Årlin), passando o sangue que dali escorre nos lábios e no rosto. Assim, o vermelho foge às paredes e se materializa no sangue dos personagens, encerrando o filme enquanto matéria viva-morta. É como se, de algum modo, o sangue que vemos na tela vertesse de uma ferida que se abre no interior da própria narrativa, e que *vaza* através das lembranças acionadas pelas duas mulheres. No caso, ele nos desloca a um outro lugar, um outro tempo; um *alhures* entre a vida e a morte, a realidade e a memória, a materialidade e a imaterialidade dos corpos filmados.

No sonho de Anna, a máscara social que estampa as faces de Karin e Maria cai por terra. Novamente, a forma de apresentação desse interlúdio é a mesma do jogo tela vermelha/grande plano/tela vermelha, com alternância de fundo para cada face iluminada. No entanto, diferentemente dos outros *flashbacks* que trazem em cena algo de íntimo e particular da personagem, o sonho de Anna tem a função de descrever os acontecimentos que circunscrevem os momentos finais de Agnes e o papel que as outras mulheres assumem diante da morte da irmã. Agnes, exaurida pelo martírio causado pela enfermidade (ou, talvez, pelo peso de carregar o sofrimento de todos ao seu redor a fim de por eles interceder junto a Deus, como pede o pastor), não consegue fazer a passagem para o outro mundo. É aí que todo o desamor entre as irmãs ressurge. Repugnadas pela presença da morte, Karin e Maria resistem aos apelos da irmã morta, que só encontra conforto nos braços de

Anna, a única personagem que, de fato, ocupa-se de Agnes, chegando a oferecer-lhe o peito, tal como faria uma mãe provedora e piedosa, numa alegoria à *Pietà* (Figura 5), na qual a nudez se mostra às avessas<sup>14</sup>. Com efeito, o personagem silencioso de Anna – que não é membro da família, tampouco aristocrata – parece ser a nota dissonante desse *melodramma serio*<sup>15</sup> orquestrado por Bergman.



Figura 5 – O sonho de Anna

A figura da mãe<sup>16</sup> – também interpretada por Liv Ullmann – surge nas lembranças das três irmãs como um fantasma que vem assombrar o cotidiano sombrio dessas mulheres enclausuradas. Durante sua rememoração, Agnes a descreve como “doce, bonita e animada, e tão intensamente presente. Mas ela também podia ser fria, sutilmente cruel, e me repelir”, características essas que parecem se replicar nas duas outras irmãs: Karin, também fria, cruel e distante, e, principalmente, em Maria (o fato de ambas serem interpretadas pela mesma atriz reforça a ligação entre elas), bela e vivaz, e, ao mesmo tempo, dissimulada e escarnekedora, como demonstram suas relações com David, Joakin e Karin, a quem repele, ironicamente, na última sequência do filme.

A ausência materna impulsiona Agnes a sempre procurar por Anna nos momentos de dor e sofrimento. Notamos, aqui, uma dupla transferência: de Agnes em relação à Anna, que assume para a moribunda o lugar da finada mãe; e de Anna sobre Agnes, uma espécie de substituta para sua filha perdida. Apesar disso, em alguns momentos do filme, as cenas protagonizadas pelas duas mulheres são atravessadas por um latente homoerotismo, que desliza pelas carícias, pelos beijos ternos e pelos olhares trocados entre elas – assim como também acontece na

---

<sup>14</sup> Na cena, quem se encontra desnudada é Anna – a mãe – ao invés de Agnes, que assume, aqui, o papel do Cristo.

<sup>15</sup> *Melodramma serio* ou *Opera seria* é o gênero italiano de ópera que apresenta como temas centrais os dramas e as paixões humanas. Ela se contrapõe historicamente a *Opera buffa*.

<sup>16</sup> Outro traço autobiográfico bergmaniano. O diretor chegou a admitir em entrevista posterior ao lançamento do filme que as personagens carregam várias características de sua própria mãe, com quem sempre teve uma relação bastante conflituosa. Ver Sundgren (1973) na bibliografia deste trabalho.

seqüência que sucede a morte de Agnes, em que Karin e Maria se reaproximam, após uma violenta discussão.

## A morte de Agnes

Em *Gritos e sussurros*, Bergman nos faz visitar um tempo de morte diferente ao comum do século XX ou XXI. Ambientada no século XIX, a morte acontece no espaço familiar, assistida por parentes, depois de uma longa enfermidade. A medicina ainda não havia tomado para si a tarefa de normatizar os cuidados do doente (MENDES, 2011), tanto é que a visita do médico é inútil, só serve a dizer que logo chegará a hora de Agnes<sup>17</sup>. De fato, não há nada que ela ou as outras mulheres possam fazer, exceto esperar, como parecem demonstrar os inúmeros relógios distribuídos pela mansão.

O tempo presente da narrativa, marcado pelos protocolos da morte, arrasta-se agonizante, acompanhando o sofrimento de Agnes em seus momentos finais e acessando as lembranças das outras mulheres, tão dolorosas quanto a enfermidade incurável que assola a primeira. Tal como o espaço sombrio da mansão, o tempo também enclausura as protagonistas e parece condená-las a uma rememoração permanente de sua condição mortal, presas a um eterno *memento mori*.

Bergman não nos poupa do sofrimento nem da dor, estampada no rosto pálido e macilento da doente. Sabemos que a morte está próxima. Agnes pressente-a: “Há alguém lá fora”. O médico confirma o estado precário de saúde da paciente a Karin, e diz que falta pouco. Antes do acesso prolongado de dor que atravessa a última noite de Agnes, Karin, assustada, pergunta a Anna: “Você está ouvindo?”. É a morte que chega, anunciada pelos relógios, sussurrada pelo vento. A esse ponto, *Gritos e sussurros* torna-se quase um filme de horror, embalado pela respiração inconstante e assustadora de Agnes, cujos movimentos provocados pela intensa dor remetem-nos àqueles de um corpo em possessão.

O sofrimento da personagem é marcado muito mais pela dor do que pela consciência ou pelo temor da própria morte. Agnes desperta a ternura de Anna, quem presenciou a morte da própria filha. Karin, por sua vez, é pragmática: pensa no médico que tem de ser avisado, no que será da propriedade da família, no que acontecerá com Anna. Já Maria parece ser prestativa, mas qualquer proximidade física nos momentos mais críticos a deixa sem ação. No entanto, ela é a única que

---

<sup>17</sup> Agnes, do latim *hagnes*, quer dizer pura, casta. Apesar de não compartilhar a mesma raiz etimológica, Agnes é associado ao cordeiro (*agnus*), devido à semelhança de pronúncia entre os dois termos, daí a atribuição de significado “dócil como um cordeiro”. O nome é, por vezes, confundido como uma variação de Ana. Tais fatores, aliados à forte influência religiosa na vida e obra de Bergman, reforçam o caráter redentor da personagem, como o cordeiro de Deus, e de sua relação intrínseca com a criada Anna. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/agnes/>>. Acesso em: 07 mai. 2017.

chora (como se isso também fosse uma medida protocolar). Esse distanciamento das irmãs em relação a Agnes – ou à sua morte – é encurtado no sonho de Anna, durante o qual aparece o que poderia ter sido o verdadeiro comportamento fraternal, não fossem as condutas sociais que as reprimem. É nas irmãs, Maria e Karin, que o horror da morte, materializado na repugnância do corpo em putrefação, vai despertar.

A recusa imediata de Karin (“Ninguém faria o que pede. Ainda estou viva. Não vou aceitar envolvimento com a sua morte”) e a repugnância de Maria atestam o horror da morte e a inquietude associada à possibilidade dos mortos retornarem à vida, um terror que acompanha a humanidade desde os primórdios. Para evitar esse horror de contaminação, é preciso afastar-se do morto. Ao pedir auxílio e conforto nessa travessia, Agnes rompe com a norma higienizadora e se transforma num espectro a perseguir os vivos: “o estado mórbido no qual se encontra o ‘espectro’ durante a decomposição não é mais que a transferência fantástica do estado mórbido dos vivos” (MORIN, 2003, p. 27). Talvez por isso Anna, no início do sonho, encontre Maria e Karin inertes, prostradas contra as paredes vermelhas, com os rostos pálidos e fantasmáticos, a balbuciar sussurros inaudíveis.

*Gritos e sussurros* é “um filme-consolação, um filme para consolar”, afirma Bergman (1996, p. 122). Com efeito, diversas sequências do filme mostram um gesto de consolo que se repete, figurado pelo encontro das mãos com o rosto (Figura 6). Entre Agnes e a mãe, durante a lembrança de estreitamento dos laços entre as duas (“eu levantei a mão e a coloquei em seu rosto; naquele momento, estávamos muito próximas”, diz a voz *over*); entre Agnes e o médico, que a conforta em sua enfermidade; entre Agnes e Anna, quando esta beija e afaga as faces da doente. O gesto rosto-mão é, sem dúvidas, indício de proximidade, mas, também, de uma constatação: o marido de Maria, quando desconfia de sua traição, toca-a levemente no rosto, parecendo certificar-se disso; Karin, que rejeita veementemente qualquer contato físico (com o marido ou com Anna, na ocasião em que a criada a encara), finalmente cede, na tentativa de uma reaproximação com Maria.



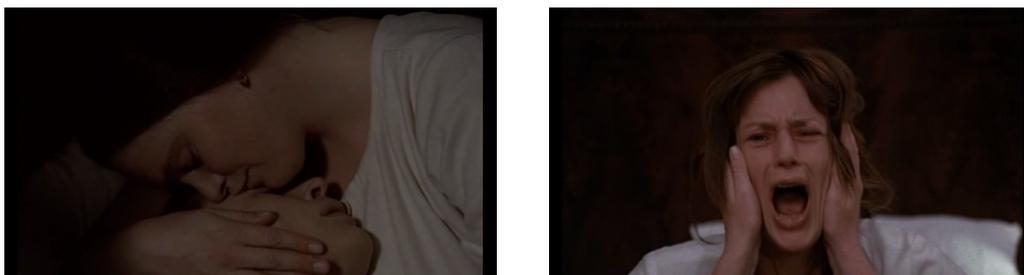


Figura 6 – Repetição do gesto mão-rostto ao longo de *Gritos e sussurros*

Enfim, perguntamo-nos: o que realmente se pode determinar de um rosto, ainda mais de um rosto bergmaniano? Para Deleuze (2009), Bergman levou ao seu extremo o niilismo do rosto, isto é, "(...) sua relação no medo com o vazio ou com a ausência, o medo do rosto frente ao seu nada. Em toda uma parte de sua obra Bergman atinge o extremo limite da imagem-afecção, queima o ícone, consome e extingue o rosto" (DELEUZE, 2009, p. 155). O rosto em Bergman não só perde suas principais funções, individuante, socializante e relacional ou comunicante (DELEUZE, 2009, p. 153-154), mas procede numa total aniquilação.

## Considerações finais

*Gritos e sussurros* constrói-se nesse movimento: do terror escancarado no presente aos rasgos do passado encenados pelos silenciosos monólogos interiores das personagens. O futuro, inapreensível, torna-se, aqui, a visão da própria morte, encenada pelo calvário de Agnes. Caráter duplo, que se replica nas palavras de Edgar Morin (2003) acerca do horror da morte:

Um horror ao mesmo tempo ruidoso e silencioso, que voltará a encontrar-se com esse duplo caráter ao longo da história humana. Ruidoso: explode no momento dos funerais e do luto, tropeja desde o alto dos púlpitos, clama nos poemas (...). Silenciosa, vai corroendo, invisível, secreta, como envergonhada, a consciência no próprio coração da vida cotidiana<sup>18</sup>. (MORIN, 2003, p. 30)

Sussurros e gritos proferidos pelos rostos orbitantes dessas mulheres presas nesse centro mortuário. Rostos que saltam de um polo a outro, rostos reconfortados pelo calor do toque humano, rostos que se desenhavam na escuridão avermelhada, rostos que figuram sob a sombra da morte. Bergman trabalha os

<sup>18</sup> No original: "Un horror a la vez ruidoso y silencioso, que volverá a encontrarse con ese doble carácter a lo largo de la historia humana. Ruidoso: estalla en el momento de los funerales y del duelo, atruena desde lo alto de las púlpitos, clama en los poemas (...) Silenciosa, va corroyendo, invisible, secreta, como avergonzada, la conciencia en el corazón mismo de la vida cotidiana". Nossa tradução.

rostos no limite mesmo do medo, no limite da vida. Pois, finalmente, talvez o filme de Bergman não seja, de fato, um filme sobre a morte, mas sobre a vida.

A sequência final é precioso espécime de alento. Nesse plano sublime, a imagem-afecção recusa o vazio e se ergue sobre sua substância, “afecto composto do desejo e do espanto, que dá vida, e o desvio dos rostos no aberto, no vivo” (DELEUZE, 2009, p. 157). A leitura do diário de Agnes por Anna fecha a obra de forma esperançosa, no grande plano-rostos daquela a quem tanto vimos sofrer ao longo da película, vivendo, quiçá, sua lembrança mais feliz. Um rosto-afecção.

## Referências

BALÁZS, Bela. **Bela Balázs: Earlyfilmtheory. Visible man and the spirit of film.** New York; Oxford: Berghahn Books, 2010.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e sussurros.** Suécia. Cinematograph AB; SvenskaFilminstitutet. 1972.

\_\_\_\_\_. **Imagens.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: Cinema 1.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma.** Paris: Éditions Seghers, 1974.

\_\_\_\_\_. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. **Sigmund Freud: obras completas**, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MELLEN, Joan. Bergman and women: *Cries and whispers*. **Film Quarterly**, Oakland, vol. 27, n. 1, p. 2-11, 1973.

MENDES, Ana Celeste. Rostos da morte na era da técnica. **Revista Alicerces**, Lisboa, n. 3, p. 131-145, abr. 2011.

MORIN, Edgar. **El hombre y la muerte.** Barcelona: Editorial Kairós, 2003.

PHILIBERT, Michel. “Image et discours de la mort dans *Cris et Chuchotements* de Bergman” In: *Archives de sciences sociales des religions*, n°39, 1975. **Évolution de l'Image de la Mort dans la Société contemporaine et le Discours religieux des Églises.** Actes du 4<sup>e</sup> Colloque du Centre de Sociologie du Protestantisme de l'Université des sciences humaines de Strassbourg (3 a 5 de outubro de 1974), pp. 175-183.

SITNEY, P. Adams. “Color and myth in *Cries and whispers*”. **Film Criticism**, Ann Arbor, vol. 13, n. 3, p. 37-41, 1989.

SUNDGREN, Nils Petter. **Le cinéma selon Bergman. Entretiens.** Paris: Seghers, 1973.

VEIGA, Roberta. Rosto e palco: a espreita da morte e a construção do horror em *Gritos e sussurros*. **Devires**, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 70-81, jan/jun. 2014.