

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA CULTURA E SIGNIFICAÇÃO

JOÃO FABRÍCIO FLORES DA CUNHA

**A COMUNICAÇÃO AFETIVA NO CINEMA DE INGMAR BERGMAN**

Porto Alegre, março de 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

João Fabricio Flores da Cunha

**A COMUNICAÇÃO AFETIVA NO CINEMA DE INGMAR BERGMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Porto Alegre, março de 2016.

João Fabricio Flores da Cunha

**A comunicação afetiva no cinema de Ingmar Bergman**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristiane Freitas Gutfreind

---

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó

## **AGRADECIMENTOS**

À Marina.

Aos meus pais e ao meu irmão.

A todos os meus amigos – e, em especial, aos companheiros do ZPESC.

Ao meu orientador.

À Fapergs e à Capes.

## RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar a comunicação a partir da obra cinematográfica do diretor sueco Ingmar Bergman (1918-2007). Em oposição a uma ideia corrente na literatura sobre esse cineasta, a de que seus filmes seriam uma expressão da incomunicabilidade, buscamos caracterizar a partir deles uma comunicação de caráter afetivo, que está relacionada ao uso por parte do diretor do rosto em primeiro plano. Nossa fundamentação teórica tem como centro os conceitos de imagem-afecção, de Gilles Deleuze (1985; 2011), e de rostidade, de Deleuze e Félix Guattari (2012). Realizamos nossas análises com base em 16 filmes de Bergman, a partir de um procedimento de desmonte e arranjo, que deram a ver o que compreendemos como figuras da comunicação afetiva em Bergman: mãos, relógios, óculos, máscaras, espelhos, estátuas e multidão. As análises permitiram identificar os parâmetros dessa comunicação afetiva.

**Palavras-chave:** comunicação; cinema; imagem-afecção; rostidade; Ingmar Bergman.

## ABSTRACT

This dissertation aims to investigate communication in the cinematographic work of Swedish director Ingmar Bergman (1918-2007). In contrast to a recurrent idea in the literature about this filmmaker – that his movies are an expression of incommunicability –, we look to characterize a form of communication that is affective and related to the use by the director of the face in close-up. Our theoretical foundation has at its center the concepts of affection-image, by Gilles Deleuze (1985; 2011), and that of faciality, by Deleuze and Félix Guattari (2012). We did our analyses of 16 Bergman movies based on a break and rearrange procedure, which led to what we see as figures of the affective communication in Bergman: hands, clocks, glasses, masks, mirrors, statues and the multitude. The analyses have permitted us to identify the parameters of that affective communication.

**Keywords:** communication; film; affection-image; faciality; Ingmar Bergman.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. O sétimo selo.....	11
Figura 2. Morangos silvestres.....	19
Figura 3. Através de um espelho.....	30
Figuras 4 e 5. Persona.....	33
Figura 6. O rosto.....	34
Figura 7. O sétimo selo. ....	35
Figura 8. O sétimo selo.....	36
Figura 9. A hora do lobo. ....	37
Figura 10. O rosto.....	39
Figura 11. Persona.....	50
Figuras 12 e 13. Persona.....	63
Figuras 14, 15, 16 e 17. Da vida das marionetes.....	64
Figura 18. Sonata de outono.....	65
Figura 19. Sonata de outono.....	66
Figura 20. Persona.....	67
Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26. O sétimo selo.....	70
Figuras 27 e 28. O sétimo selo.....	71
Figura 29. Vergonha.....	72
Figuras 30 e 31. A hora do lobo.....	74
Figura 32. O sétimo selo.....	75
Figuras 33, 34, 35, 36, 37 e 38. Uma paixão.....	79
Figura 39. Da vida das marionetes.....	80
Figura 40. Da vida das marionetes.....	83
Figura 41. O sétimo selo.....	84
Figuras 42, 43 e 44. Persona.....	85
Figuras 45 e 46. Luz de inverno.....	86
Figura 47. Luz de inverno.....	87
Figura 48. O rito.....	87
Figuras 49 e 50. Persona.....	88
Figuras 51 e 52. Persona.....	89
Figuras 53 e 54. Gritos e sussurros.....	89
Figura 55. Sonata de outono.....	90
Figuras 56 e 57. Morangos silvestres.....	90
Figura 58. Persona.....	91
Figuras 59 e 60. Persona.....	92
Figura 61. Morangos silvestres.....	93
Figuras 62, 63 e 64. Sonata de outono.....	94
Figuras 65, 66, 67 e 68. Gritos e sussurros.....	94
Figuras 69 e 70. Gritos e sussurros.....	95
Figuras 71 e 72. Walter Cronkite anuncia morte do presidente Kennedy.....	96
Figuras 73 e 74. A hora do lobo.....	96
Figura 75. O rito.....	97
Figuras 76 e 77. O rito.....	97
Figura 78. Da vida das marionetes.....	98
Figura 79. O rosto.....	99
Figuras 80 e 81. O sétimo selo.....	102
Figura 82. Persona.....	103

Figuras 83 e 84. A hora do lobo.....	104
Figuras 85, 86, 87 e 88. O rosto.....	105
Figura 89. Sonata de outono.....	106
Figuras 90 e 91. Gritos e sussurros.....	107
Figura 92. Para não falar de todas essas mulheres.....	109
Figura 93. Morangos silvestres.....	111
Figuras 94, 95, 96 e 97. Morangos silvestres.....	112
Figura 98. Da vida das marionetes.....	114
Figuras 99, 100, 101 e 102. A hora do lobo.....	117
Figura 103. O ovo da serpente.....	119
Figura 104. O rito.....	120
Figura 105. Uma paixão.....	121
Figuras 106, 107 e 108. O rito.....	124
Figuras 109 e 110. Para não falar de todas essas mulheres.....	124
Figuras 111 e 112. Uma paixão.....	125
Figuras 113, 114 e 115. O sétimo selo.....	126
Figuras 116 e 117. Persona.....	126
Figuras 118, 119, 120, 121 e 122.....	127
Figura 123. Para não falar de todas essas mulheres.....	128
Figuras 124, 125 e 126. Da vida das marionetes.....	128
Figura 127. O ovo da serpente.....	129
Figuras 128 e 129. O ovo da serpente.....	131
Figura 130. Vergonha.....	133
Figura 131. Vergonha.....	134
Figura 132. Persona.....	135



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2. A INCOMUNICABILIDADE NO CINEMA DE INGMAR BERGMAN.....</b>	<b>20</b>
2.1 A impossibilidade de não comunicar.....	20
2.2 A impossibilidade de comunicar.....	22
2.3 O cinema de Bergman: da incomunicabilidade à comunicação afetiva.....	23
<b>3. A PERSPECTIVA DOS AFETOS.....</b>	<b>40</b>
3.1 A teoria espinosana dos afetos.....	40
3.2 Afetos e afecções.....	44
<b>4. O ROSTO NO CINEMA: IMAGEM-AFECCÃO E ROSTIDADE.....</b>	<b>51</b>
4.1 O rosto no cinema.....	52
4.2 Imagem-afecção.....	54
4.2.1 A imagem-afecção em Bergman.....	62
4.3 Rostidade.....	75
<b>5. FIGURAS DA COMUNICAÇÃO AFETIVA NO CINEMA DE BERGMAN.....</b>	<b>81</b>
5.1 As mãos.....	82
5.2 Os relógios.....	92
5.3 Os óculos.....	95
5.4 As máscaras.....	98
5.5 Os espelhos.....	110
5.6 As estátuas.....	123
5.7 A multidão.....	128
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
<b>7. FILMOGRAFIA.....</b>	<b>138</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXO: FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS.....</b>	<b>143</b>

*Sobre a mesa armada, entre os outros presentes de meu irmão, estava o cinematógrafo, com a sua chaminé curva, as lentes bem moldadas em sua abertura de cobre e os carretéis para os rolos de filme.*

*Logo tomei uma decisão; acordei meu irmão e lhe fiz uma oferta. Propus a ele que ficasse com os meus cem soldadinhos de chumbo em troca do cinematógrafo. E porque Dag possuía um exército inteiro e estava sempre às voltas com preparativos de guerra, o acordo foi satisfatório para ambos.*

*O cinematógrafo era meu.*

*A máquina não era complicada. A fonte de luz era uma lâmpada a querosene e a manivela ficava presa a uma roda dentada e a uma cruz de Malta. Na parte posterior havia um espelho refletor. Atrás da lente estava um suporte para os negativos coloridos. Havia ainda em separado uma caixa quadrada de cor violeta. Esta continha algumas imagens em vidro, assim como um filme 35 mm de cerca de três metros de comprimento. As extremidades eram coladas de maneira que a película recomeçasse eternamente. [...]*

*Na manhã seguinte fui para dentro do espaçoso guarda-roupa do nosso quarto, coloquei o cinematógrafo sobre um caixote de açúcar, acendi a lâmpada a querosene dirigindo a fonte de luz para a parede branca. E rodei o filme.*

*Sobre a parede surgiu a imagem de um prado. Nele havia uma jovem adormecida, vestida ostensivamente em traje típico nacional. Quando rodei a manivela... (Isso não pode se explicar, não encontro palavras para descrever minha excitação, sempre que desejo posso trazer de volta o cheiro do metal aquecido, os odores do remédio contra traças e da poeira do guarda-roupa, sinto a manivela na minha mão, o tremor do retângulo na parede.)*

*Eu girava a manivela e a jovem acordava, sentava-se, movia-se devagar, estendia os braços, virava-se e desaparecia do lado direito. Se continuasse a girar, ela estaria lá de novo, deitada, e logo faria exatamente os mesmos movimentos.*

*Ela se movia.  
Ingmar Bergman*

*Que é a filosofia espinosana senão o mais belo convite a perder o medo de viver em ato?  
Marilena Chauí*



Figura 1. O sétimo selo.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como ponto de partida de sua investigação duas questões que são recorrentes na literatura sobre a obra de Ingmar Bergman (1918-2007): a tese de que seus filmes caracterizariam uma incomunicabilidade, por um lado, e, pelo outro, a constatação de que, nesses filmes, o rosto humano é filmado de uma forma que garante ao seu cinema um caráter diferencial.

A ideia do que seria a incomunicação em Bergman dá conta de uma visão, bastante difundida – tanto na crítica jornalística quanto na acadêmica –, de que os silêncios, os planos que chegam aos minutos sem que haja um corte, a câmera – em geral – fixa, os longos trechos em que, aparentemente, muito pouco *acontece*, constituiriam uma impossibilidade de comunicação, latente em seu cinema. Jordi Puigdomènech (2007) registra diversas vezes que o tema da incomunicação é recorrente no cinema de Bergman. Juan Miguel Company (2007, p. 122), referindo-se a um momento de um filme<sup>1</sup> em que os personagens de Bergman de fato falam, diz que eles falam sobre a “própria impossibilidade de falar<sup>2</sup>”.

No entanto, essa visão é tomada criticamente no âmbito desta dissertação. É preciso notar que, ao abordar o que compreendem como incomunicabilidade, esses críticos parecem se valer da concepção do senso comum de comunicação, ou, no melhor dos casos, da noção de um paradigma clássico da comunicação – nenhuma das quais será adotada aqui.

A segunda questão é a do rosto. De acordo com o próprio Bergman (*apud* SINGER, 2007, p. 75), “a cinematografia do rosto humano nos trouxe o que de mais fantástico podemos ver na arte: o rosto humano em movimento<sup>3</sup>”. É das imagens de rostos em movimento de Bergman que esta dissertação parte para discutir a comunicação – mais especificamente, do rosto em *close*, ou primeiro plano.

O que este trabalho busca fazer é articular essas duas constatações correntes sobre o cinema de Bergman e, a partir daí, efetuar uma pesquisa que tenha relevância para os estudos de comunicação. Embora essas duas constatações sejam um lugar-comum na literatura sobre Bergman e convivam lado a lado, acreditamos que, na verdade, elas são incompatíveis: uma anula a outra. A nossa proposta é de que o uso do rosto por parte de Bergman nega a tese da

---

<sup>1</sup> *Uma paixão*.

<sup>2</sup> No original, em espanhol: “la imposibilidad misma de hablar”. A tradução dessa e de todas as citações em língua estrangeira presentes neste texto é nossa.

<sup>3</sup> No original, em inglês: “the cinematography of the human face has brought to us the most fantastic thing we can see in art. That is, the human face in movement”.

incomunicabilidade. Em nossa visão, o que há neste cinema é não a incomunicação, mas uma comunicação que passa, justamente, pelo rosto. Assim, esta dissertação, em larga medida, trata dos parâmetros de uma comunicação que se dá pelo rosto. O debate sobre a possibilidade da comunicação se dará aqui, por um lado, a partir das teses dos teóricos que afirmam que a comunicação é impossível, ou improvável, e, por outro, a partir daqueles que afirmam que é impossível *não* comunicar.

Assim, frente à incomunicabilidade que, na visão de alguns críticos, estaria presente na obra de Bergman, buscaremos caracterizar que existe ali uma série de operações que constituem uma comunicação de ordem *afetiva*. O ponto central dessas operações é o rosto, responsável por, no cinema, expressar afetos, conforme Gilles Deleuze (1985). Deleuze criou um conceito para dar conta do rosto em primeiro plano no cinema, o de *imagem-afecção*, o qual define assim: “A *imagem-afecção* é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 1985, p. 114, grifo do autor).

Em nossa discussão sobre a comunicação afetiva, iremos buscar na filosofia de Benedito de Espinosa (1632-1677) os fundamentos da perspectiva teórica dos afetos. Ao longo de toda a dissertação, buscaremos situar o debate nos parâmetros da seguinte formulação de Espinosa:

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer (SPINOZA, 2009, p. 101).

Aqui, esse questionamento se transmuta em: o que pode um corpo (rosto) comunicar? O que as imagens-afecção de Bergman permitem comunicar?, sendo o *corpo*, portanto, no contexto deste trabalho, compreendido como o rosto das imagens-afecção de Bergman. Nossa investigação sobre a comunicação no cinema de Bergman tem como uma de suas bases, como dissemos, esse conceito de Deleuze. No entanto, não é apenas o rosto humano que comunica afetivamente – é o que veremos a partir do conceito de Deleuze e de Félix Guattari (2012) de *rostidade*, que dá conta de que um rosto não precisa ser, necessariamente, um rosto humano para operar como tal.

É a partir desse conceito que nos propomos a caracterizar, a partir do cinema de Bergman, uma comunicação que se estabelece entre os corpos – sendo corpo compreendido aqui não apenas como um corpo humano, mas em um sentido que alarga o conceito, estendendo-o para objetos. Conforme buscaremos demonstrar a partir de nosso percurso teórico-metodológico nas análises, há nos filmes desse diretor elementos que são recorrentes e

que, quando em primeiro plano, operam como rostos – como figuras de expressão da comunicação afetiva. Assim, a comunicação passa pelo rosto, mas esse rosto se manifesta em outros corpos que, à primeira vista, não são rostos. Trata-se, assim, de uma comunicação da rostidade.

O foco deste trabalho é, portanto, a comunicação que se dá por afecção e que tem no rosto – ou, mais precisamente, na rostidade – a sua expressão. Nosso problema de pesquisa é: como se constitui a comunicação na obra cinematográfica de Ingmar Bergman? O objetivo geral é caracterizar a comunicação afetiva que se constitui a partir da expressão material dessas afecções em rostos no cinema de Bergman.

Os objetivos específicos são os seguintes:

- investigar, a partir das afecções, compreendidas como encontros entre corpos, a possibilidade de a comunicação se estabelecer no cinema de Bergman;
- discutir os parâmetros de uma comunicação que se constitui por imagem-afecção e pela rostidade;
- identificar figuras recorrentes no cinema de Bergman – mãos, relógios, óculos, máscaras, espelhos, estátuas, multidão – que caracterizem a comunicação afetiva;
- descrever os agenciamentos que constituem uma teoria da comunicação afetiva, a partir das figuras dessa comunicação.

O corpo desta dissertação é composto por quatro capítulos. O capítulo 2 estabelece as bases para a crítica que o trabalho pretende fazer à tese da incomunicabilidade em Bergman. Nossa argumentação irá abranger os teóricos da incomunicação e os que dizem que é impossível *não* comunicar, e chega em uma reconfiguração da questão da comunicação (ou *incomunicação*) em Bergman. No capítulo 3, traçamos os fundamentos de uma discussão sobre os afetos a partir de Espinosa e da leitura que Deleuze fez dele e que o conduziu à elaboração do conceito de imagem-afecção.

O capítulo 4 discute o rosto no cinema e busca caracterizar a existência de rostos para além de rostos, através do conceito de rostidade. É por meio dessas discussões que iremos elaborar os parâmetros de uma comunicação que se dá pelo rosto. No capítulo 5, em que apresentamos e discutimos os resultados de nossas análises, nos propomos a identificar traços de rostidade presentes em diferentes elementos que são recorrentes ao longo da obra de Bergman. A intenção é, a partir dos elementos que compreendemos serem figuras da

comunicação afetiva em Bergman, compor um quadro que negue a tese de que o cinema desse diretor seria um cinema da incomunicabilidade.

Apesar de lidar com o cinema como objeto, o trabalho almeja contribuir não apenas para os estudos sobre o cinema, mas também para os estudos de comunicação. Acreditamos que, partindo de nosso objeto, possamos chegar a resultados que vão além de seu domínio, ou seja, além do cinema de Bergman – contribuindo, assim, para as teorias da comunicação. Essa ideia é fundamental no contexto de nossa hipótese sobre a existência, nos filmes, de elementos que são de interesse para um estudo acadêmico sobre a comunicação via afecções. Traçamos um paralelismo: há trabalhos (Kalin, 2003; Puigdomènech, 2007) que lidam com a noção de que, ao conduzir suas histórias e seus personagens desde uma perspectiva existencial, Bergman estaria, enquanto artista, abordando não só as situações circunstanciais pelas quais esses personagens passam, mas a condição humana de uma forma mais geral. Da mesma forma, ao abordar a (in)comunicação, Bergman estaria falando não só de uma comunicação restrita ao domínio de seus filmes, mas da comunicação de uma forma mais ampla.

Até aqui, apresentamos as problemáticas gerais da dissertação; agora, explicaremos como pretendemos abordá-las, a partir de uma discussão sobre os procedimentos metodológicos da pesquisa.

O universo de nosso trabalho seria toda a produção fílmica de Ingmar Bergman. No entanto, a extensão dessa obra – Bergman tem 44 filmes como diretor e 12 como roteirista, espalhados ao longo de seis décadas – obriga a que se estabeleça uma delimitação que deixe de fora, de início, uma parcela importante de sua produção: acreditamos que não seria razoável abarcar toda a sua carreira, de ponta a ponta.

Nos servimos, para isso, de uma formulação do pesquisador catalão Puigdomènech (2007) – autor de uma tese na área da filosofia sobre Bergman –, que divide a produção fílmica do diretor em cinco fases<sup>4</sup>: obras de juventude (1945-1948), de conteúdo psicológico (1948-1955), de conteúdo simbólico (1956-63), de expressão crítica (1964-1980) e de reconstrução genealógica (1980-2003). Não se trata de marcos temporais arbitrários, mas da tentativa de compreender diferentes momentos e movimentos da obra do cineasta, agrupando filmes que lidam com temas e problemáticas semelhantes. As demarcações são feitas a partir de filmes que constituem pontos de inflexão.

---

<sup>4</sup>Ainda que se possa discutir um certo nível de arbitrariedade presente nessa divisão, ela nos é útil, e não nos interessa propor alterações a ela. Vale notar que o próprio Puigdomènech (2007) indica ter desenvolvido sua classificação a partir do trabalho de Moeller, pesquisador alemão que morreu sem acabar uma divisão semelhante a qual havia iniciado. Ainda, em 2014, na mais importante exposição dos filmes de Bergman já realizada no Brasil, em Belo Horizonte, foi utilizada uma classificação em 5 fases semelhante à de Puigdomènech.

Nosso objeto de pesquisa será construído a partir dos filmes da fase de conteúdo simbólico e da de expressão crítica, que podem ser compreendidas como as da maturidade de Bergman, em oposição à juventude das duas primeiras fases e ao projeto de reconstrução autobiográfica que ele empreendeu em sua última fase. Essa delimitação, ainda que exclua de antemão três dos mais conhecidos filmes de Bergman – *Monika e o desejo* (1952), *Sorrisos de uma noite de verão* (1955) e *Fanny e Alexander* (1981) –, abrange quase que a totalidade dos principais filmes do diretor, e faz com que não precisemos nem nos deter em alguns filmes iniciais nem ter de resolver a questão metodológica que se imporia caso os filmes da última fase fossem utilizados, já que, em quase todos esses, Bergman foi roteirista, apenas, não tendo dirigido os filmes efetivamente. É importante notar, ainda assim, que nossa escolha não significa que os elementos que estão nos filmes por nós analisados também não estejam presentes em outros momentos da filmografia do diretor.

Além de cortar pela metade o número de filmes com os quais potencialmente se trabalharia aqui, esse recorte é, também, resultado de pesquisa exploratória: os filmes que mais nos interessam pesquisar, não em um sentido pessoal, mas essencialmente no de pertinência para a dissertação, estão contidos nessas duas fases. Não é que nos filmes das outras fases o rosto tenha pouca relevância; mas a extensão da obra obrigava a que se fizesse um recorte, e o recorte que estabelecemos foi o melhor que concebemos. Ele não é arbitrário, mas resultado de pesquisa exploratória – e se apoia em pesquisas anteriores à nossa.

As duas fases da obra de Ingmar Bergman – de acordo com a sistematização de Puigdomènech (2007) – que propusemos como uma primeira delimitação abrangem 23 filmes: *O sétimo selo* (1957), *Morangos silvestres* (1957), *No limiar da vida* (1957), *O rosto* (1958), *A fonte da donzela* (1959), *O olho do diabo* (1960), *Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1963) e *O silêncio* (1963), na fase das obras de conteúdo simbólico; *Para não falar de todas essas mulheres* (1964); *Persona*<sup>5</sup> (1965), *A hora do lobo* (1967), *Vergonha* (1968), *O rito* (1969), *Uma paixão*<sup>6</sup> (1969), *A hora do amor* (1971), *Gritos e sussurros* (1972), *Cenas de um casamento* (1973), *A flauta mágica* (1974), *Face a face* (1975), *O ovo da serpente* (1977), *Sonata de outono* (1978) e *Da vida das marionetes* (1980), na fase das obras de expressão crítica.

Desses 23 filmes, descartamos de início *Cenas de um casamento* e *Face a face*, que foram produzidos originalmente como minisséries televisivas, e, posteriormente, editadas para

---

<sup>5</sup> No Brasil, o filme recebeu o título *Quando Duas Mulheres Pecam*, o qual não será usado aqui.

<sup>6</sup> O filme *En Passion* (*Uma Paixão*, em sueco) recebeu em inglês o título de *The Passion of Anna*; por tabela, foi lançado no Brasil como *A Paixão de Anna*. Optamos por utilizar aqui a tradução fiel ao original.



o formato de filme. Em um segundo momento, descartamos cinco filmes, que, em nosso julgamento, não apresentavam novidades ou diferenças expressivas em relação aos outros filmes no que diz respeito às problemáticas abordadas pela dissertação: *No limiar da vida*, *A fonte da donzela*, *O olho do diabo*, *A hora do amor* e *A flauta mágica*.

Em relação à forma como as imagens de Bergman serão trabalhadas, a ideia é que as análises devam se basear em um conjunto de imagens de diferentes filmes. Assim, pretendemos lidar menos com filmes isolados e mais com imagens do cinema de Bergman. Essas serão agrupadas em torno do que interessa à nossa pesquisa, em um procedimento de desmonte e arranjo; é este o método que organiza as análises e articula a escrita desta dissertação. Ele dá conta de colocar tais imagens em relação, em um procedimento estruturalista. Seguimos, assim, a perspectiva delineada por Deleuze (2013, p. 71), para quem "uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre as imagens". Nessa perspectiva, importa pouco o filme como um todo, mas o que dele se pode fazer em conjunto com os outros filmes.

Foi necessário, em nossa pesquisa exploratória, a qual se deu ao longo do curso de mestrado, assistir aos filmes diversas vezes. Para a elaboração desta dissertação, fez-se uma observação sistemática dos 16 filmes selecionados, com captura de *frames* e seleção de cenas, tendo como critério de seleção das imagens a imagem-afecção – no total, foram capturados nesse procedimento pouco mais de 6.000 *frames*.

Assim, se desmontaram todos os rostos e se rearranjaram (nas análises) algumas expressões do que compreendemos serem figuras que permitem caracterizar a comunicação afetiva – os desmontes e arranjos são sempre parciais, na medida em que se propõem a analisar elementos específicos que atendam aos objetivos formulados. Foi essa sistematização das imagens que permitiu identificar recorrências ao longo dos filmes das duas fases e refletir sobre elas – e é daí que resultam nossas análises. No capítulo 5, nos propomos a discutir algumas de suas ocorrências que nos parecem ser pertinentes para a problemática geral do trabalho.

Esse procedimento de desmonte e arranjo se articula com uma revisão de literatura, que perpassou a pesquisa ao longo de dois anos e foi realizada essencialmente a partir de três eixos: as teorias da comunicação; a teoria dos afetos de Espinosa; e a teoria de Deleuze sobre o cinema. Para além disso, também há a literatura crítica sobre Bergman, cujos autores são utilizados aqui como intercessores: quando nos são pertinentes em determinada questão, trazemos à tona uma dada ideia de seus textos. Os livros autobiográficos e de entrevistas de Bergman são utilizados quando nos ajudam a esclarecer os sentidos de uma determinada imagem.

A pesquisa em um universo ampliado de filmes foi fundamental para demonstrar que existem elementos que aparecem de forma recorrente no cinema de Bergman. Se nos

restringíssemos a dois ou três filmes, não teríamos sido capazes de articular esta pesquisa dessa forma. A compreensão afetiva da comunicação está dispersa, e se manifesta em diferentes figuras, ou elementos, os quais apresentaremos no capítulo 5. As imagens que iremos aportar neste capítulo foram selecionadas a partir de sua pertinência para nossa discussão sobre a comunicação afetiva, no sentido em que nos ajudam a caracterizar os parâmetros dessa comunicação; em suma, trata-se de elaborar análises que compõem com a problemática trazida por esta dissertação. A comunicação afetiva, ao mesmo tempo em que está nos filmes de Bergman, não é uma criação dele, mas resultado desses procedimentos metodológicos que descrevemos.



Figura 2. Morangos silvestres.

## **2 A INCOMUNICABILIDADE NO CINEMA DE INGMAR BERGMAN**

*fico a pensar que palavras trazem consigo um quê de condenação. basta que atentemos à sua rítmica. chegam a parecer blocos de som que nada dizem, e é bem melhor que nada digam. prefiro o nada às evasivas. melhor seria o nada dizer numa desistência da palavra. permanecer à casa do silêncio. [...] dar-me todo à auscultação de tudo. dos ruídos que, ao menos, cumprem o seu papel de não serem palavra.*

André Queiroz, “o silêncio.”

Neste capítulo, revisitamos escolas e teóricos da comunicação e apresentamos o debate existente no campo sobre a possibilidade de a comunicação acontecer. De um lado, há aqueles que acreditam que ela é impossível, ou improvável; e, de outro, os que sustentam que é impossível não comunicar. Também nos propomos a reconfigurar a questão da incomunicação em Bergman, oferecendo, assim, um contraponto à ideia, recorrente na literatura sobre o seu cinema, de que esse seria uma expressão da incomunicabilidade.

## 2.1 A impossibilidade de não comunicar

A ideia de que é impossível não comunicar faz parte das teorias da comunicação geradas no âmbito da Escola de Palo Alto, a qual teve em Gregory Bateson seu principal expoente. De acordo com Ciro Marcondes (2013, p. 99-100), “para Bateson e seus colaboradores, nenhum organismo pode ser imaginado fora de sua relação com o meio ambiente. É no contexto que se engendram atitudes, comportamentos, relações”. Para esses teóricos, *tudo comunica*. Essa ideia seria criticada, posteriormente, por outros estudos e teóricos. Na visão do mesmo Ciro Marcondes (2010b, p. 15), por exemplo, “mais apropriado [...] seria dizer que tudo sinaliza, não dá para não sinalizar. Comportar-se é sinalizar”.

Na perspectiva de Palo Alto, “comunicação é o mesmo que comportamento, realiza-se automaticamente à medida que existimos. Não tem oposto, ninguém pode não se comportar, assim como ‘não dá para não comunicar’, diz Watzlawick. A esquizofrenia seria, para ele, uma incapacidade de identificar sinais metacomunicacionais” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 100). Ou seja, o limite da comunicação é o limite do comportamento. Nessa perspectiva, dá-se como garantido que “a comunicação é uma condição *sine qua non* da vida humana e da ordem social [...e que] desde o início de sua existência, um ser humano está envolvido no complexo

processo de aquisição das regras de comunicação” (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 2007, p. 13).

É preciso contextualizar essas afirmações. Esse teórico se dispunham a estudar o comportamento, e seu foco, ao pesquisar a comunicação, era a comunicação humana. O centro dessa pesquisa era o que chamaram de pragmática, compreendida como “os efeitos comportamentais da comunicação” (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 2007, p. 19). Está aí a chave para compreender a afirmação de que tudo comunica: “desde esta perspectiva da pragmática, todo o comportamento, não só a fala, é comunicação; e toda a comunicação – mesmo as pistas comunicacionais num contexto impessoal – afeta o comportamento” (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 2007, p. 19).

O que os autores denunciam é a falta de estudos sistemáticos sobre a comunicação: “Somos constantemente afetados pela comunicação [...]. Estamos em constante comunicação e, não obstante, somos quase completamente incapazes de *comunicar sobre comunicação*” (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 2007, p. 32, grifo dos autores). Ou seja, eles buscaram retirar a discussão do nível do senso comum e levá-la ao campo científico. A abordagem via psicologia da comunicação humana tem méritos, mas também limites, evidentemente. Os pesquisadores estão preocupados essencialmente com a psicopatologia, o que, conforme a perspectiva deste trabalho, é redutor, pois há uma comunicação para além dessa, comportamental.

O pensamento do sociólogo alemão Niklas Luhmann pode ser configurado como uma passagem entre as duas perspectivas. Para ele, ao mesmo tempo em que está-se sempre comunicando, a comunicação é improvável.

De acordo com sua perspectiva sistêmica, os organismos se constituem como um sistema fechado, que, porém, entra em contato com o que está fora dele. O “fechamento operacional [...] não é totalmente rígido, mas flexível e sujeito a imprevisibilidades” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 143). Ainda assim, “conforme o modelo de Luhmann, nada que é externo de fato interfere no sistema que se autoproduz a partir de si mesmo e nega influências outras” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 145-146).

Como nota Ciro Marcondes (2013, p. 147), “as teorias da comunicação [baseadas na ideia de transmissão] supõem que se tenha conhecimento ou que se possa conhecer o estado interno dos que participam, e isso Luhmann diz que é impossível, pois todos somos sistemas autopoieticos fechados”. Sendo a comunicação pouco provável, graças ao fato de que somos sistemas fechados, criou-se um instrumento para facilitá-la: os *meios simbolicamente generalizados* de comunicação. Como nota Rüdiger (2011, p. 69), “as formas generalizadas de

comunicação surgem para criar as condições de possibilidade desta comunicação, requerida pelos diversos sistemas sociais; são mecanismos que tornam provável o improvável: uma comunicação com sentido para os participantes de um mesmo sistema social”.

Assim, “a primeira função social dos meios de comunicação é engendrar um banco de memória do qual podem se servir os seres humanos, de modo que cada um em especial pode se comunicar com os outros sem se sentir parte de outro mundo, sem ser afetado de todo pelo sentimento de incomunicabilidade” (RÜDIGER, 2011, p. 68). Segundo Luhmann, “há comunicação quando há entendimento” (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 19). Para Luhmann (apud RÜDIGER, 2011, p. 69, grifo do autor), “a comunicação não é [...] um processo de *transmissão* de significado ou de informação [...] O conceito de transmissão tropeça no fato de que a transmissão pressupõe a identidade do transmitido e, com ela, a cessão da propriedade em transmissões sucessivas; quer dizer, pressupõe de alguma maneira uma soma constante”. Essa ideia da soma não faz sentido em Bergman; o que há nele, como veremos, são permanentes conflitos e embates e os estilhaços e fragmentos que deles resultam.

## 2.2 A impossibilidade de comunicar

Nas teorias da comunicação, também é possível encontrar autores críticos da ideia de que a comunicação possa se estabelecer, ou que se dê tão frequentemente quanto defendem os teóricos da Escola de Palo Alto. Dois deles são Heinz von Foerster e Humberto Maturana:

Em sua teoria da comunicação, von Foerster dizia que nada é passado, nada é transmitido: organismos apenas transformam sinais eletromagnéticos em imagens, percepções, sensações. Em princípio, não existe comunicação nem informação, estas são ‘relações’ que estabelecemos com pessoas e coisas, podendo ou não se constituir no momento em que nos relacionamos com elas. Humberto Maturana acredita, da mesma forma, que nada pode ser transmitido ao outro: o que ocorre é o ouvinte *criar* informações a partir de sua decodificação de sinais do exterior. Assim, um organismo A jamais determina a conduta de um organismo B, ambos são organizações autopoieticas. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 98, grifo do autor)

Para von Foerster, a comunicação “é a interpretação, feita por um observador, da interação de dois organismos. [...] ‘nada é (pode ser) comunicado’, já que tudo depende do observador isoladamente e a atividade nervosa de um organismo não pode ser compartilhada por outro organismo” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 129-130). Na visão de von Foerster, a

comunicação não pode ser compreendida – como queriam as teorias clássicas da comunicação, por ele compreendidas como “metafísicas” – “como uma substância, algo concreto, palpável, com existência em si, dotada de predicados, e não como uma simples relação entre os agentes” (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 28-29). Para ele, a comunicação não é troca de informações, como se fosse um meio no qual algo se *passa*.

Maturana constitui sua crítica das visões mais correntes sobre a comunicação a partir da ideia de sistemas fechados. “Nenhuma informação é transmitida na comunicação. Cada um diz o que diz e ouve o que ouve segundo sua própria determinação estrutural, diz Maturana. É a realização, em dois indivíduos, de suas respectivas autopoieses. Para o observador externo, [...] interessa o significado, mas para ambos os atores interessa apenas o acoplamento estrutural de si mesmos”, nos ensina Ciro Marcondes (2013, p. 142). Para Maturana, “comunicação propriamente dita só surge na convergência. Um organismo ‘orienta’ outro organismo para uma interação, surgindo daí uma ‘conduta paralela’, se bem que não igual à do primeiro” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 142).

Maturana se filia à ideia de que “as coisas, sem exceção, devem se submeter às regras da linguagem, não há sobras possíveis, nada fica de fora” (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 53). Só se comunica pela linguagem, ele dirá; o mundo advém da linguagem, em sua concepção. “Antes da linguagem não há objetos e não os há porque sua existência, diz ele, é trazida à mão pelo observador”, diz Ciro Marcondes (2013, p. 139). Assim, “para Maturana não há o além-linguístico. [...] Indo além de Wittgenstein em seu famoso ‘sobre aquilo que eu não posso dizer devo calar-me’, Maturana diz que, se eu não puder nomear as coisas, então elas não existem” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 138-139). Isso é interessante para esta dissertação, pois buscaremos refletir sobre o que seria o incomunicável ou irrepresentável em Bergman.

### **2.3 O cinema de Bergman: da incomunicabilidade à comunicação afetiva**

O ponto de passagem essencial aqui é apresentar e defender a ideia de que o que se compreende como incomunicação no cinema de Bergman na verdade instaura uma comunicação que não é a de um sentido corrente ou clássico, mas uma comunicação afetiva. Contrariamente ao que preconizam os críticos que apontam a incomunicabilidade nos filmes de Bergman, buscaremos caracterizar a comunicação de ordem afetiva, que, parece-nos, dá-se ao longo de sua obra cinematográfica. Assim, iremos contrapor uma ideia de comunicação

associada a conceitos como os de informação e de indivíduo para outra, que está relacionada às noções de afeto e de corpo.

Como sustentação para a importância da comunicação na obra de Bergman, podemos citar Singer (2007, p. 28): “fazer contato com outras pessoas permanece ao longo da obra de Bergman como o resíduo permanente de suas especulações sobre ética e religião. [...] é um tema narrativo que impulsiona todos os seus filmes, bem como as experiências neles refletidas<sup>7</sup>”. Para além disso, porém, a ideia de que o seu cinema trata de uma *incomunicação* é recorrente. José de la Colina (*apud* COMPANY, 2007, p. 85) diz que *Persona* trata da “irrupção brutal do vazio, do inexpressável<sup>8</sup>”. Company (2007) se refere ao relato de um sonho da personagem de Liv Ullmann em *Vergonha*, o qual se encerra com a frase “e todo o tempo eu sabia que precisava me lembrar de algo que alguém havia dito e que eu havia esquecido”. Ele afirma que

Esse *algo* enunciado por *alguém* – que talvez não seja ninguém em concreto, apenas a letra do próprio enunciado – significa para [a personagem de Liv Ullmann] e para a grande maioria dos personagens bergmanianos a incapacidade de relacionar-se com o outro, a ausência de toda simbolização possível<sup>9</sup>. (COMPANY, 2007, p. 41, grifos do autor)

De acordo com Puigdomènech (2007), em parte das obras de expressão crítica, Bergman se propõe a mostrar “os problemas de comunicação e o fracasso intrínseco que trazem em si a instituição familiar [...], a organização política [...], o universo do artista [...] ou inclusive o próprio homem como projeto individual<sup>10</sup>”. Fica claro, assim, que a comunicação é um tema importante nos filmes de Bergman: “o cineasta a considera um elemento imprescindível para a existência, pois um homem ou uma mulher em solidão não é nada<sup>11</sup>” (PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 56-57). Segundo o autor,

Assim como tudo o que é existencial, a comunicação está mais além de qualquer conhecimento possível, já que vive-se ela, mas não se conhece-a. Em *O silêncio*, *Persona*, *A hora do lobo*, *Vergonha*, *Sonata de outono* ou *Da vida das marionetes*, [Bergman] coloca em dúvida que uma comunicação plena e total seja possível, ainda que seja exatamente o seu caráter utópico que

---

<sup>7</sup> No original, em inglês: “Making contact with other people remains throughout Bergman’s approach as the permanent residue of his speculations about ethics and religion. [...] it is a narrative theme that propels all his films as well as the experiences that are reflected in them”.

<sup>8</sup> No original, em espanhol: “irrupción brutal del vacío, de lo inexpressable”.

<sup>9</sup> No original, em espanhol: “Ese *algo* enunciado por *alguien* – que quizá no sea nadie en concreto, tan sólo la letra del mismo enunciado – supone para Eva y para la gran mayoría de los personajes bergmanianos la incapacidad de relacionarse con el otro, la ausencia de toda posible simbolización”.

<sup>10</sup> No original, em espanhol: “los problemas de comunicación y el fracaso intrínseco que llevan consigo la institución familiar [...], la organización política [...], el universo del artista [...] o incluso el propio hombre como proyecto individual”.

<sup>11</sup> No original, em espanhol: “el cineasta la considera un elemento imprescindible para la existencia, pues un hombre o una mujer en soledad no es nada”.



impulsione o ser humano a encarar com algum otimismo o risco de viver em casal<sup>12</sup>. (PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 56-57)

Essas categorias – o humano, a metafísica, o existencial – enquanto parâmetro para a comunicação são objeto de crítica do nosso trabalho. Mathieu (*apud* PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 50) registra que, “para alguns críticos, o problema da solidão ontológica está na base e é ao mesmo tempo o limite da filosofia bergmaniana<sup>13</sup>”. Solidão em oposição à comunicação é uma dualidade que aparece também em Caparrós (*apud* PUIGDOMÈNECH, 2007). Essas recorrências indicam a necessidade de se reconfigurar os termos do debate, o qual está centrado em conceitos de uma comunicação clássica.

Por exemplo: *Company* (2007, p. 56-57) se refere a uma cena de *Luz de inverno* em que apenas dois personagens, pastor e fiel, estão presentes em uma missa, um e outro “emissor e receptor, respectivamente, de um ato comunicativo que só é possível mediante a instituição (religiosa), ainda que essa se encontre esvaziada de todo seu sentido<sup>14</sup>”. Temos aí, em uma frase, as figuras de emissor, receptor, meio e mensagem, que evidenciam como a base do pensamento sobre comunicação desses críticos de Bergman a que nos referimos advém de algumas das primeiras definições do século XX para o conceito.

Um ponto importante para se refletir sobre a comunicação em Bergman é a concepção do que ele chamou de filmes de câmara (BERGMAN, 1996), ou seja, enredos que se desenvolvem com poucos personagens e em um cenário reduzido. São exemplos desse cinema de câmara *Através de um espelho*, que tem quatro personagens e se passa em uma casa na praia e seus arredores, e *Luz de inverno*, também construído a partir de poucas personagens e que também se passa em uma ilha. Há uma relação clara desses filmes de câmara com o teatro. Esses filmes “consist[em] de diálogos entre dois ou três personagens cuja presença domina a tela como dominaria no palco de um teatro<sup>15</sup>”, para Singer (2007, p. 19). De acordo com o autor, “sendo um homem do teatro, Bergman aprendeu – melhor do que qualquer outro cineasta,

---

<sup>12</sup> No original, em espanhol: “Al igual que todo lo existencial, la comunicación está más allá de cualquier conocimiento posible, ya que se la vive, pero no se la conoce. En *El silencio, Persona, La hora del lobo, La vergüenza, Sonata de otoño* o *De la vida de las marionetas*, [Bergman] pone en duda que una comunicación plena y total sea posible, aunque precisamente su carácter utópico impulse al ser humano a afrontar con cierta ilusión el riesgo de vivir en pareja”.

<sup>13</sup> No original, em espanhol: “para algunos críticos el problema de la soledad ontológica está en la base y es a la vez el límite de la filosofía bergmaniana”.

<sup>14</sup> No original, em espanhol: “Emissor y receptor, respectivamente, de un acto comunicativo que sólo es posible mediante la institución (religiosa), aunque ésta se encuentre vaciada de todo su sentido”.

<sup>15</sup> No original, em inglês: “consisting of the dialogues between two or three characters whose presence dominates the screen as they would on the stage of a theater”.

acredito – como empregar dispositivos naturais do palco como um mecanismo integral para alguns de seus filmes mais bem-sucedidos<sup>16</sup>” (SINGER, 2007, p. 19).

Singer (2007, p. 19) chega ao ponto de afirmar que Bergman “virtualmente criou uma nova forma de arte que fundiu [...] o teatral e o cinemático<sup>17</sup>”. Esses filmes de câmara são interessantes para este trabalho em dois sentidos: no seu foco no rosto e no isolamento, que está relacionado à incomunicação. Como nota Puigdomènech (2007, p. 10), “trata-se de obras nas quais o tempo de ação e o número dos personagens se reduzem ao mínimo. O uso do primeiro plano será o efeito técnico mais utilizado nesta fase do diretor sueco<sup>18</sup>”.

A questão do rosto foi abordada por Bergman, para quem “nosso trabalho começa com o rosto humano (...) A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e qualidade distintiva do cinema” (*apud* DELEUZE, 1985, p. 181). Essa valorização do regime de proximidade que se instaura nesse meio parece ter origem, justamente, no trabalho do cineasta no teatro, onde tal possibilidade é muito mais restrita. A citação reproduzida por Deleuze faz parte de um texto escrito por Bergman e publicado na edição n.º 100 da revista *Cahiers du Cinéma*, de outubro de 1959. Inclusive, a primeira frase sofreu uma torção: no original, Bergman (1959) diz que “muitas pessoas do teatro esquecem que nosso trabalho no cinema começa com o rosto humano<sup>19</sup>” – o que reforça a associação que estabelecemos com o teatro.

Ou seja, foi, em larga medida, a partir dessa possibilidade técnica que Bergman, também diretor de teatro, constituiu sua linguagem cinematográfica, no sentido do que Singer falava de fundir teatral e cinemático.

Em relação às duas fases com que trabalhamos, é preciso dizer que existe uma heterogeneidade interna a elas, com filmes bastante díspares integrando um mesmo período; no entanto, também há uma série de recorrências internas a essas duas fases, bem como elementos que atravessam-nas, sendo comuns a elas. Um exemplo disso seriam os filmes que se passam em uma ilha, e o isolamento que isso significa dentro do contexto de cada filme<sup>20</sup>. Bergman

---

<sup>16</sup> No original, em inglês: “Being a man of the theater, Bergman learned – better than any other moviemaker, I believe – how to employ devices native to the stage as an integral mechanism for some of his most successful films”.

<sup>17</sup> No original, em inglês: “virtually created a new art form that merged [...] the theatrical and the cinematic”.

<sup>18</sup> No original, em espanhol: “se trata de obras en las que el tiempo de la acción y el número de los personajes se reduce al mínimo. El uso del primer plano será el efecto técnico más utilizado en esta fase del director sueco”.

<sup>19</sup> No original, em francês: “Trop de gens de théâtre oublient que notre travail au cinéma commence avec le visage humain”.

<sup>20</sup> Em seus escritos autobiográficos, Bergman (1996; 2013), em diferentes momentos, nota que alguns de seus filmes pecaram por elementos excessivos, desnecessários – sobre *Sonata de outono*, por exemplo, afirma que deveria trazer como personagens apenas a mãe e a filha – e, por vezes, resume-os ao essencial. No caso de *Através*

descobriu a ilha de Fårö – onde depois construiria uma casa que lhe serviria de residência até sua morte – procurando uma locação para *Através de um espelho*; além desse filme, também *Luz de inverno*, *Persona*, *A hora do lobo*, *Vergonha* e *Uma paixão* se passam em Fårö. Essa questão é colocada claramente por PUIGDOMÈNECH (2007, p. 91), para quem a ilha de Fårö é utilizada como “uma metáfora alusiva ao isolamento, à incomunicação<sup>21</sup>”. Sobre *Vergonha*, Company (2007) diz que a ilha, simbolicamente isolada do mundo exterior, acaba tendo esse isolamento perturbado pela guerra que vem de fora. A ideia do isolamento é importante para pensar como é possível romper esse isolamento, e que comunicação pode ser estabelecida a partir daí – ou seja, quais os parâmetros da comunicação que pode se dar em Bergman.

Em primeiro lugar, é importante pensar o que essa comunicação *não* é. Na concepção com a qual trabalhamos, comunicar não é tornar comum, como queria uma antiga visão predominante na área que se apoiava na etimologia da palavra comunicação. Tampouco é compartilhamento de consciências, como afirmava Martino (2001). Nos alinhamos à seguinte crítica de Ciro Marcondes:

comunicação não tem nada a ver com transmissão, transferência, transporte, trânsito, repasse ou similares, pois todas essas definições supõem a ideia de que *algo* vai de uma pessoa a outra como um livro que eu te dou [...]. Não existe essa materialidade, porque o que sai de mim, como fala, expressão, obra, música, toque, chega ao outro como coisa diversa, que eu jamais poderei saber o que é. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 30, grifo do autor)

Parece ser possível estabelecer uma relação com a comunicação em Bergman a partir desta concepção do autor:

a comunicação é produzida no atrito das coisas [...], quando algo especial e único atravessa as duas instâncias; ocorre, portanto, no espaço intermediário, na região de contato, área entre um e outro, por onde um elemento incorpóreo, sutil e inesperado anima, vitaliza, energiza. A comunicação ocorre no espaço *entre*. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 47, grifo do autor)

Isso é importante, pois é também nesse *entre* que se dão os afetos. É aí que se dá a comunicação, segundo Ciro Marcondes (2013, p. 38): “para a teoria da comunicação aqui desenvolvida, o espaço extralinguístico do ‘entre’, esse território de interação invisível construído no campo que engloba eu e você, nós e vocês, é o âmbito da comunicação por excelência, quer dizer, é o campo de forças onde a comunicação se dá”. Em outro texto, o autor afirmou que “comunicação é antes *um processo*, um acontecimento, um encontro feliz, o

---

*de um espelho*, ele diz que “tratava-se de quatro pessoas numa ilha” (2013, p. 219). Isso é importante pois evidencia como o isolamento é fundante para o filme.

<sup>21</sup> No original, em espanhol: “una metáfora alusiva al aislamiento, a la incomunicación”.

momento mágico entre duas intencionalidades, que se produz no ‘atrito dos corpos’ (se tomarmos palavras, músicas, idéias também como *corpos*)” (MARCONDES FILHO, 2010a, p. 15).

Há três pontos dessa citação que devemos destacar. O primeiro deles é esse alargamento da concepção de corpo, que é fundamental para compreender as formulações de Espinosa. Para Espinosa (2009), um corpo não equivale a uma pessoa; de fato, um indivíduo é uma composição de diversos corpos. É a partir dessa ideia que Deleuze (1997, p. 158) pode afirmar que “os afectos [...] entram em associações variáveis tanto quanto as afecções: o que é crescimento para uma parte do corpo pode ser diminuição para outra parte, o que é servidão de um é potência de outro, e uma ascensão pode ser seguida de uma queda e inversamente”. O segundo ponto é a ideia de atrito, que está relacionada às afecções (neste ponto do texto, estamos apenas sinalizando para a perspectiva dos afetos, que veremos detidamente no capítulo 3). E o terceiro ponto é a ideia de Ciro Marcondes de um encontro feliz, de um momento mágico, que será vista criticamente aqui.

Em relação ao que a comunicação *não* é em Bergman, parece-nos seguro afirmar que ela não se dá a partir do esquema clássico. Ela parece ser algo distinto: uma comunicação instaurada pelos afetos; uma comunicação afetiva. Essa envolve um afeto, que, como veremos no próximo capítulo, diz respeito a um aumento ou uma diminuição na potência de agir de um corpo. Essa característica guarda certa proximidade com a proposta de Ciro Marcondes (2010a; 2013), para quem só há comunicação quando algo se transforma no encontro dos corpos. Em sua visão, a comunicação está associada à “quebra”, “substituição” e “transformação” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 27). Para ele, “a comunicação permite o surgimento do novo, do inesperado numa relação entre mim e o outro” (2010b, p. 11). Ele também registra que “diante da faísca provocada pelo atrito, [...] posso [...] sentir sua carga e seu potencial inflamatório, combinar esse afrontamento com minhas próprias articulações internas e, a partir disso, revê-las, reformulá-las, alterá-las. Estarei praticando a *comunicação*”. (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 96, grifo do autor). A recorrência da ideia do atrito é interessante, pois, em uma ideia afetiva de comunicação, é a partir do encontro entre corpos que a comunicação pode vir a acontecer.

Assim, a comunicação “está no jogo entre dois corpos que se tocam e no resultado disso” (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 96); trata-se de uma concepção afetiva da comunicação. A questão que nos distancia do autor é que, em Ciro, trata-se de um instante raro, de um encontro alegre. Tanto a ideia do raro quanto a do alegre são problemáticas, quando confrontadas com o

cinema de Bergman. Em seu cinema, não se trata, necessariamente, nem de algo raro, nem de algo alegre – já que os afetos podem aumentar *ou diminuir* a potência de agir de um corpo.

Na perspectiva de Ciro Marcondes (2013, p. 28), a comunicação “não é uma ocorrência constante. A maioria de nossas conversas diárias com parentes, amigos, conhecidos, são triviais, ‘senhas’ que usamos para lubrificar os relacionamentos sociais. Fala-se e fala-se e não se diz nada”. Em Bergman, a comunicação pode até não ser constante, mas ela se dá, de forma dispersa, em diversos momentos e por meio de distintos elementos, os quais compreendemos como figuras de uma comunicação de ordem afetiva existente em seu cinema, que serão apresentadas no capítulo 5.

Na visão de Francisco Rüdiger (2011, p. 27), Ciro Marcondes “lança mão de uma concepção normativa” da comunicação, que “tem pouco alcance teórico, filosófico e sociológico”. O conceito de Ciro dá a ver uma comunicação atribuída como *autêntica* ou *inautêntica*, e “padece de um evidente decisionismo, uma vez convertida em base para uma teoria ou mesmo para uma reflexão crítica sobre a comunicação” (RÜDIGER, 2011, p. 28). Tendemos a concordar com Rüdiger nesse sentido, e nos distanciarmos de Ciro Marcondes (2010b, p. 23), que define sua compreensão da comunicação como “densa”. Note-se que o projeto teórico de Ciro Marcondes lida com a perspectiva da incomunicabilidade, a qual, como afirmamos na introdução, é um lugar-comum nas leituras de Bergman e deve, portanto, ser vista com um olhar crítico no âmbito deste trabalho.

No contexto do que ele propõe como Nova Teoria da Comunicação, Ciro Marcondes postula que a comunicação *é* afecção:

Quando assistimos a fatos transmitidos pelo jornalismo, por revistas especializadas, por livros, recolhemos *informações* sobre temas, assuntos e áreas diversas e os acoplamos a uma memória instalada. Quando o novo dado altera nossos padrões anteriores, refaz nossa visão das coisas, cria sentido; então, aí e somente aí, realiza-se a comunicação. Assim, *comunicação é uma afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante. Ela cria memória.* (MARCONDES FILHO, 2013, p. 22-23, grifos do autor)

Essa concepção de afecção, no entanto, não é a da matriz deleuze-espinosana com a qual esta dissertação trabalha. Ciro Marcondes (2013, p. 32) nota que “a comunicação é um jogo, diz Gregory Bateson, uma operação que envolve múltiplas variáveis, claras e não claras, expressas e ocultas, verbais e gestuais, e cabe a nós atuarmos aí para obter maior ou menor ganho na compreensão efetiva do outro”. Em Bergman, não se trata de uma compreensão do outro, isso não está em questão; não é uma comunicação que almeje uma compreensão, mas

uma desorganização. É o que veremos mais adiante, quando Bergman problematiza os *estilhaços*, os fragmentos – e como isso o conduz às potências do falso do cinema.

Embora abordem a incomunicabilidade, alguns críticos de Bergman abrem a possibilidade de uma comunicação se dar em seu cinema, como Singer (2007). A questão é em que termos se dá essa comunicação: ela parece se aproximar da tese de Ciro Marcondes, ou seja, de que a comunicação se dá no instante raro. Um exemplo claro disso é a cena final de *Através de um Espelho*. Nela, o personagem do escritor tem uma conversa franca com seu filho, na qual expõe sua concepção imanente de Deus e de sua relação com os seres humanos. A última fala do filme é do filho, que diz, impressionado, em parte para si, em parte para o espectador: “Papai falou comigo!” – ele havia dito, anteriormente no filme, que queria que seu pai falasse com ele “ao menos uma vez”. Note-se a expressão no rosto do personagem após a surpresa de ter conseguido estabelecer uma conversa com o pai:



Figura 3. Através de um espelho.

Singer (2007, p. 25) fala na “súbita reconciliação do garoto com seu pai<sup>22</sup>”. Quando pensada dentro do contexto de nosso trabalho, o que essa afirmação faz pensar é se essa noção da comunicação como reconciliação é suficiente ou razoável. Parece-nos que ela é insuficiente, no sentido de que não pode ser estendida para outros contextos. Também Company vai por esse caminho: para ele, nesse momento, “a conversa propriamente dita é apenas mera função retórica. O importante para Bergman não é o que falem, e sim o fato de que falem<sup>23</sup>”

<sup>22</sup> No original, em inglês: “the boy’s sudden reconciliation with his father”.

<sup>23</sup> No original, em espanhol: “la conversación propriamente dicha es tan sólo mera función retórica. Lo importante para Bergman no es lo que hablen, sino el hecho mismo de que hablen”.

(COMPANY, 2007, p. 52). Essa ideia de comunicação como uma reconciliação reaparece em Singer, quando ele oferece uma conclusão sobre o fim de outro filme, *Morangos silvestres*:

o aumento da autoestima [do protagonista ao fim do filme], aliado com sua renovada comunicação com Evald, bem como Marianne dizendo que, ao fim e ao cabo, na verdade ela gosta dele, fizeram o dia dele. O fato de ele conseguir falar mais livremente com eles, e de estabelecer uma relação mais humana com sua empregada [...] restauram sua fé na vida<sup>24</sup> (SINGER, 2007, p. 48).

Como o próprio Bergman afirmou (IN: SHARGEL, 2007, p. 46), “cada filme [...] tem seu momento de contato, de comunicação humana [...] O que importa na vida acima de tudo é ser capaz de estabelecer esse contato com outro humano<sup>25</sup>”. Esse até pode ser o discurso de Bergman, mas não é o desta dissertação; para nós, a comunicação afetiva não se reduz ao humano.

No filme *Através de um espelho*, um personagem afirma: “Estamos todos em nossa própria jaula; cada pessoa é um cubo”. Company (2007, p. 93) diz que, em *Persona*, uma personagem “tenta, de todas as formas, que [a personagem de Liv Ullmann] fale, que saia de si mesma<sup>26</sup>”. São momentos da obra de Bergman em que o cineasta parece apontar para a incomunicabilidade. Novamente, buscamos apoio em Ciro Marcondes para falar da relação de Bergman com a comunicação: “a comunicação é isso e apenas isso: a capacidade de romper a redoma de nós mesmos, o círculo fechado de nossa autossuficiência, e buscar o outro, reconhecer sua alteridade, sua especificidade, sua diferença em relação a mim, sua estranheza” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 36).

Ciro Marcondes (2013, p. 31) registra que “o escritor Marcel Proust afirmava que o homem é um ser que não consegue sair de si mesmo, que conhece os outros a partir de si mesmo e que, quando afirma o contrário, está mentindo” – há aqui uma problematização da comunicação a partir da estética de um dado artista, como em Bergman. Na visão de Proust, “o outro é um mistério, jamais o conheceremos, mas isso não é nada de negativo, ao contrário, é fonte da comunicabilidade, por mais paradoxal que pareça, pois só sinto a comunicação pela percepção do diferente e da diferença. Esse mistério é o que me renova” (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 34).

<sup>24</sup> No original, em inglês: “That growth in self-esteem, together with his renewed communication with Evald, as well as Marianne’s saying that she truly likes him after all, has made his day. His being able to talk freely with them, and to establish a more humane relationship than before with his housekeeper [...] restores his faith in life”.

<sup>25</sup> No original, em inglês: “each film [...] has its moment of contact, of human communication. [...] What matters most of all in life is being able to make that contact with another human”.

<sup>26</sup> No original, em espanhol: “va a intentar, por todos los medios, que [Liv Ullmann] hable, que salga de sí misma”.

Aqui, no entanto, a ideia de que Bergman trabalha na direção da incomunicação é vista criticamente; buscamos demonstrar que não se trata da incomunicabilidade, mas de uma ordem de comunicação, dispersa em seus filmes, que pode ser caracterizada como afetiva.

Uma referência recorrente na literatura sobre o que seria a incomunicabilidade em Bergman é aos filmes em que há personagens que abdicam de falar (*O rosto e Persona*) e ao filme *O silêncio*. Isso evidencia como a discussão se dá a partir de uma compreensão de comunicação que a reduz à linguagem verbal, que acredita que ela só se dá a partir da linguagem verbal. Tratemos do filme *O silêncio*, que mostra duas irmãs e o filho de uma delas, que, em meio a uma viagem, veem-se obrigados a se hospedar em uma cidade de um país estrangeiro porque a doença de uma das irmãs os impedia de seguir viagem e retornar para a Suécia. Eles desconhecem o idioma local, e as tentativas de comunicação em línguas estrangeiras ao sueco – francês, alemão, inglês – fracassam; ninguém naquele país parece capaz de falar outra língua que não a sua própria. Puigdomènech (2007, p. 103) diz que a língua “indecifrável [foi] inventada pelo próprio Bergman com o fim de acentuar de uma forma deliberadamente exagerada o problema da incomunicação humana<sup>27</sup>”. Está claro que Bergman problematiza a incomunicação; a questão é pensar em que termos teóricos da comunicação essa questão deve ser tratada. Em Puigdomènech surge a questão do humano; no entanto, da forma como a incomunicação é trabalhada aqui, essa é uma categoria que perde relevância.

Aos poucos, conforme o filme se desenrola, a linguagem verbal, inútil nesse contexto, vai sendo abandonada. Estando as palavras esvaziadas de todo significado, apela-se à linguagem não-verbal, fundamentalmente expressões faciais e gestos com as mãos – e é apenas assim que, finalmente, os personagens conseguem se comunicar com os habitantes daquele país. Ou seja, no limite, toda comunicação passível de ser estabelecida se dá a partir das mãos e dos rostos. Inclusive, apesar dos vários dias passados lá, os personagens aprendem apenas duas palavras no idioma local: “mão” e “rosto”, justamente. E é por aí que se produzem os afetos, resultados das afecções, e está aí o foco de nossa investigação.

O que Bergman nos apresenta em *O silêncio*, segundo Caparrós (*apud* PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 50), é “um mundo sem sentido, cheio de aberrações eróticas, em que todos os valores foram alterados e em que se perdeu até a capacidade de se entender e de comunicar-se<sup>28</sup>”. A ideia formulada por Caparrós de que a comunicação teria chegado a uma

<sup>27</sup> No original, em espanhol: “lenguaje indescifrable, inventado por el propio Bergman con el fin de acentuar de un modo deliberadamente exagerado el problema de la incomunicación humana”.

<sup>28</sup> No original, em espanhol: “un mundo sin sentido, lleno de aberraciones eróticas, en el que han sido cambiados todos los valores y se ha perdido hasta la facultad de entender y comunicarse”.



espécie de esgotamento forma a base das interpretações mais correntes sobre o objeto desta dissertação – as quais buscamos, justamente, criticar. A nossa reconfiguração da discussão sobre a comunicação no cinema de Bergman envolve mostrar que, mesmo em *O silêncio*, há comunicação. A noção que fundamenta essa interpretação corrente dá conta de que só há comunicação quando se dá alguma forma de *troca de informações* ou de *diálogo* entre indivíduos (entre *consciências*, portanto), que se dá necessariamente por meio de linguagem verbal. O que esta dissertação se propõe a fazer ao longo de todo o seu percurso é caracterizar a existência de uma dada forma de comunicação nos filmes de Bergman, a qual não se baliza por esses parâmetros.

O filme seguinte na cronologia da filmografia de Bergman é *Persona*. Ali, como já notamos, há uma decisão voluntária de uma das duas personagens principais de abdicar do uso da linguagem verbal. A partir daí, toda a comunicação é feita por meio de outras formas. Na primeira cena na casa de praia, ela parece querer se comunicar pelas mãos com a enfermeira que lhe assistiria. Ou seja, já no começo do filme, está-se apontando para essa comunicação por afecções que se dá uma vez que a linguagem verbal deixa de ser uma opção:



Figuras 4 e 5. *Persona*.

Há mais de um filme de Bergman em que um personagem se recusa a falar. Um deles é *O rosto*; trata-se do personagem interpretado por Max von Sydow, que aqui aparece disfarçado. Não há qualquer razão fisiológica para a mudez do personagem, o que é enfatizado por meio desta imagem de um exame feito por um médico:



Figura 6. O rosto.

Tanto nesse filme quanto em *Persona* não há um motivo físico para tal recusa ao uso da linguagem verbal. De forma mais radical, em *Persona*, é justamente a apatia afásica da personagem de Liv Ullmann que instaura a fabulação própria do filme. Quando, mesmo sem falar, sem desejar se comunicar, ela acaba assumindo uma *persona* na relação com a enfermeira que foi com ela para a casa da praia, Bergman parece nos dizer que estamos condenados à teatralização em nossas relações sociais (de forma análoga aos teóricos que, como vimos, dizem que estamos condenados à comunicação).

A recusa a usar a linguagem verbal aparece nesse personagem de *O rosto*, em Liv Ullmann em *Persona*, em *O silêncio* de uma forma geral, e em *O sétimo selo*. Nesse filme, há uma personagem que não fala, exceto por uma frase na cena-clímax do filme, na qual a Morte adentra o castelo para levar consigo boa parte dos personagens do filme: “acabou”. Sua expressão de alívio com o momento é evidente:



Figura 7. O sétimo selo.

É o encontro com a Morte que a faz expressar isso; o afeto que lhe domina é a pulsão de morte. A partir desse momento, o silêncio da linguagem em todo o filme (por parte dessa personagem), visto retroativamente, pode ser compreendido como uma desistência – de comunicar, por um lado, e de viver, por outro. Essa aceitação da morte, no entanto, não é uniforme. Ao ver o cavaleiro jogando xadrez com a Morte, o ator da companhia de teatro compreende o que se passava ali e diz a sua mulher: “Estou vendo algo terrível, algo quase ‘infalável’”. A morte como limite da comunicação – que, no entanto, é representada. Como? Por meio de um rosto, o rosto da personagem da Morte.

Há ainda outra cena de *O Sétimo Selo* que evidencia essa representação da morte. Esse filme, apesar de lidar com a morte como tema central e tendo a própria como personagem coadjuvante, é tomado por um humor fino, cortante. Ele se passa na Idade Média, em meio à epidemia da peste negra. Em uma das cenas iniciais, o cavaleiro interpretado por Max von Sydow e seu escudeiro, que haviam retornado ao país após uma Cruzada de dez anos, buscam informações sobre onde seria mais seguro ir – ou seja, onde a peste não havia chegado. Eles encontram um homem na estrada; ele está sentado, e seu rosto está encoberto. Falam com ele uma, duas vezes; não há resposta. O escudeiro então se aproxima – e vê que o rosto do homem é uma caveira. Quando ele volta para perto do cavaleiro, esse lhe pergunta o que o homem havia dito. O escudeiro responde que o homem não havia falado nada, mas, mesmo assim, tinha sido “muito comunicativo” – comunicação essa que se estabeleceu por meio do rosto; no caso, um rosto cadavérico. Assim, não é apenas o rosto da Morte que a representa; também há outros rostos, no mesmo filme, que comunicam a morte.



Figura 8. O sétimo selo.

Isso já nos ajuda a repensar a ideia de um incomunicável e de um inexprimível. “Há efetivamente o inexprimível, aquele que a linguagem não atinge pelo fato de ser limitada. A comunicação [...] deve abranger a linguagem e o inexprimível”, diz Ciro Marcondes (2013, p. 155). Também para ele, “não é precário afirmar que a linguagem tem seus limites e há campos que se encontram fora da exprimibilidade” (MARCONDES FILHO, 2010b, p. 64). A questão que se impõe é: o que nos filmes de Bergman comunica e o que neles é inexprimível?

A partir desses elementos, podemos reconfigurar a hipótese da incomunicabilidade em Bergman e propor que *incomunicável* é o que aparece em seus filmes como irrepresentável: Deus e a barbárie do mundo. Como coloca Ciro Marcondes (2010b, p. 33): “o terror do Shoah jamais poderá ser representado por qualquer filme, qualquer livro, qualquer peça teatral, qualquer meio. É uma afecção instalada, e os meios linguísticos estão miseravelmente aquém de sua representabilidade”. Isso não é exatamente central em nosso trabalho, mas é essencial na medida em que nos ajuda a efetuar a operação que – aí sim – é chave para a dissertação, qual seja, buscar caracterizar uma compreensão de comunicação afetiva que se dá no cinema de Bergman e que se contrapõe à ideia corrente de que esses filmes seriam tomados por uma incomunicação.

A partir de nossa pesquisa, selecionamos quatro momentos que, acreditamos, configuram exemplos daquilo que os críticos enxergam como incomunicabilidade no cinema de Bergman. Em todos eles, Bergman nos mostra personagens conversando entre si – mas não

nos permite ouvi-los. De nosso lado, o que afirmarmos é que, nesses como em outros momentos do cinema de Bergman, não se trata da incomunicabilidade a que se refem os críticos, mas de cenas que dão a ver uma forma de comunicação que não é a clássica (cuja ausência os críticos acusam em Bergman), a qual constitui o foco desta pesquisa.

O primeiro deles é o suicídio que se dá em *Luz do Inverno*. O corpo de Max von Sydow está no chão, inerte, e alguns homens – o pastor, policiais – conversam sobre as providências a serem tomadas. No entanto, não ouvimos conversa, mas o barulho do rio e do vento e, quando os personagens estão dentro do carro, o barulho do motor. O segundo é o infanticídio de *A Hora do Lobo*. Vemos que von Sydow e a criança que será por ele morta conversam, mas, durante toda a duração da luta, ouvimos apenas sons extra-diegéticos.



Figura 9. A hora do lobo.

O terceiro ocorre em *Vergonha*. Em meio à guerra, inicia-se um bombardeio, com explosões ensurdecedoras. Vemos Liv Ullmann, em primeiro plano, dizer algo, mas não ouvimos o quê – o som das explosões se sobrepõe à sua fala. Depois que o bombardeio cessa e os personagens caminham em meio às ruínas da devastação, não há nada a ser dito. O quarto é o momento da conciliação entre as irmãs, em *Gritos e sussurros*.

Essas quatro cenas já apontam para o fato de que, em Bergman, a comunicação não está associada à linguagem verbal necessária ou exclusivamente. Esses são os momentos em que só o rosto comunica. No entanto, ainda não nos parece que seja essa a melhor forma de colocar a

questão; o ponto é, justamente, que suspender a linguagem verbal não é suspender a comunicação. Até por isso, opor o verbal ao não-verbal não é a melhor forma de discutir a questão.

A recusa à linguagem verbal não caracteriza incomunicação porque existem formas de comunicação que se dão fora, ou independentemente, da linguagem verbal. A ideia de que o cinema de Bergman é marcado pela incomunicação é fortemente baseada em uma compreensão da comunicação que a reduz à linguagem verbal. Até por isso a ênfase, no discurso dos críticos, no filme *O silêncio*. No entanto, a comunicação pode se dar perfeitamente no silêncio. Para Ciro Marcondes (2013, p. 37), “o diálogo [...] é aquilo que dá condições à comunicabilidade, algo que ocorre entre as pessoas, é o tecido comum da interação”. Mas não em Bergman; em seu cinema, não se trata do diálogo.

O que compreendemos que pode ser caracterizado como comunicação nos filmes de Bergman se dá independentemente de os personagens estarem se expressando verbalmente ou não; ou seja, ocorre tanto em momentos em que estão falando quanto em momentos em que não o estão. A suspensão da linguagem verbal não é decisiva; é a *suspensão da individuação* que ocorre nas imagens de rosto de Bergman que é definidora para instaurar a comunicação afetiva, conforme demonstraremos mais adiante.

Em Bergman, a comunicação não é rara, como a de Ciro Marcondes; ela se dá, afetivamente, em diferentes momentos e através de diferentes dispositivos afetivos. É o que buscaremos caracterizar em nossas análises, no capítulo 5. Antes disso, no entanto, é preciso fazer uma apresentação da teoria dos afetos entre Espinosa e Deleuze (capítulo 3), para que se compreenda a que nos referimos quando falamos em *afeto*, *afecção* e *afetivo*, e uma discussão sobre o rosto no cinema, com foco nos conceitos de imagem-afecção e de rostidade e nas particularidades do cinema de Bergman (capítulo 4).



Figura 10. O rosto.

### 3 A PERSPECTIVA DOS AFETOS

Seria o caso o recuo do corpo *abaixar-me até o chão os joelhos em dobra a palma dos pés às costas de mim as mãos no roteiro da nuca* até que passasse a lâmina do texto, a tua presença? Seria o caso o deixar-te à solta insegura inábil ao que das duas se delineasse o encontro? Palavra não me coube – trouxe os dentes em serra. Ficava em debruço à mansarda do silêncio.

André Queiroz, “persona.”

Neste capítulo, propomos traçar uma retomada do conceito de afeto, a partir da filosofia de Benedito de Espinosa<sup>29</sup>, considerando que, como disse André Martins (s/d, p. 1), “em Espinosa, o afeto é um conceito central”. O desafio principal deste capítulo é recuperar teses relativas aos afetos e às afecções, demarcando, assim, o pensamento teórico-epistemológico que fundamenta a comunicação que se dá via afecções. Há dois objetivos principais: compreender a importância desses conceitos dentro da filosofia espinosana, por um lado, e, por outro, a distinção entre afetos e afecções, a partir de Deleuze.

Assim, em um primeiro momento, apresentamos e discutimos a teoria dos afetos de Espinosa (3.1). Em 3.2, nos focamos mais detidamente sobre a diferenciação, já presente em Espinosa, e elaborada também por Deleuze, entre afetos e afecções. Parte dessa discussão vai ser retomada no próximo capítulo, no subcapítulo sobre a imagem-afecção (4.2); traçamos, assim, um percurso que busca compreender a incidência da teoria dos afetos de Espinosa, notando as torções de Deleuze, na trajetória empreendida por este na conceituação da imagem-afecção. Nas palavras de Roberto Machado (2009, p. 76), “a teoria dos afetos tem grande importância na filosofia de Espinosa, marcando profundamente o pensamento de Deleuze”. Ao longo deste capítulo 3, retomaremos também a problemática, já enunciada na introdução, do *que pode um corpo*.

#### 3.1 A teoria dos afetos espinosana

---

<sup>29</sup> O nome de Espinosa pode ser grafado de diferentes maneiras. Optamos por utilizar, no corpo do texto, a versão em português; as citações da *Ética* se referem a Benedictus de Spinoza, pois assim consta na edição consultada.



Este subcapítulo será dedicado a traçar uma retomada da teoria dos afetos, com base no livro III da *Ética* de Espinosa (2009) e em alguns comentadores: Marilena Chauí (2005), Roberto Machado (2009), Michael Hardt (1996) e, fundamentalmente, Deleuze (1997; 2002). Em primeiro lugar, é necessário assinalar que o pensamento de Espinosa se constitui a partir de importantes rupturas com a tradição. De acordo com Chauí (2005, p. 13), “sua obra faz desabar os pilares que sustentam a superstição religiosa, a tirania política e a servidão ética. Ao fazê-lo, põe em questão as imagens tradicionais de Deus, da Natureza, do homem e da política que serviam de fundamento à religião, à teologia, à metafísica e aos valores ético-políticos da cultura judaico-cristã, isto é, da cultura ocidental”. Essa subversão provocou a expulsão de Espinosa da comunidade judaica de Amsterdã, na Holanda, onde vivia.

A filosofia de Espinosa é fundada sobre uma imanência radical, que se opõe à transcendência. Frente à ideia de um criador onipotente que agiria por sua livre vontade e estaria isolado, acima do mundo e dos homens, Espinosa propõe, em uma ideia fundamental conhecida pela fórmula *Deus sive natura* – Deus ou natureza –, que existe apenas uma substância (Deus, ou a natureza), infinita, na qual estão contidas todas as expressões possíveis.

Outra grande ruptura (que deriva dessa ideia primeira): em relação à questão metafísica da alma, Espinosa postula que tanto corpo quanto alma (ou *mente*) são expressões de uma mesma substância e que, portanto, não há uma hierarquização entre elas (acreditava-se que a alma seria superior ao corpo). Assim, ele se opõe ao dualismo cartesiano, e instaura o monismo: “a mente e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão” (SPINOZA, 2009, p. 100). Os *atributos* seriam, juntamente com os *modos*, as expressões de Deus, ou da natureza<sup>30</sup>.

*Pensamento* diria respeito às questões da mente, e *extensão* estaria relacionada à materialidade física. No entanto, não há qualquer separação entre elas, pois todos os atributos estão contidos em uma mesma substância infinita, da qual derivam. Ou seja, se tanto pensamento quanto extensão vêm de uma mesma substância, não há uma diferença real, de essência, entre corpo e mente. Assim, “através dos atributos (as expressões), a substância (o agente da expressão) é absolutamente imanente ao mundo dos modos (o expressado). A distinção entre a essência do agente da expressão e a essência do que é expressado não nega a

---

<sup>30</sup> O que se segue são as definições 3, 4 e 5 do livro I da *Ética*: “3. Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado.

4. Por atributo compreendo aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência.

5. Por modo compreendo as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é também concebido” (SPINOZA, 2009, p. 13).

imanência de um no outro” (HARDT, 1996, p. 112). Os atributos são as *expressões* porque expressam os modos.

Os modos são as afecções da substância ou dos seus atributos”, de acordo com Deleuze (2002, p. 55). Em relação aos afetos e às afecções, a proposta básica de Espinosa é que “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (SPINOZA, 2009, p. 99). Na 3ª definição do livro III da *Ética*, lemos que:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções.

*Explicação.* Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, 2009, p. 98)

Mais adiante, passaremos à distinção de afetos e afecções; agora, buscamos nos deter nas ideias contidas na *explicação* de Espinosa. O filósofo estabelece uma separação clara entre duas possibilidades de afetos: as paixões, que necessariamente vêm do exterior (e podem ser tristes ou alegres); e as ações. Em relação à *causa*, para Espinosa (2009, p. 98), causa adequada é “aquela cujo efeito pode ser percebido clara e distintamente por ela mesma”, e causa inadequada, ou parcial, “aquela cujo efeito não pode ser compreendido por ela só”. Ou seja, quando o homem é capaz de compreender um fenômeno por sua própria causa, ele tem condições de fazer do afeto uma ação, em vez de uma paixão. Martins nos auxilia nesse momento, pois descreve o que seria uma ação:

O homem, sendo uma modificação da substância, somente exist[e] em relação com os demais modos, com o ambiente, sendo portanto impossível que ele não se afete, que permaneça neutro, fora do mundo no qual existe e conhece. Assim, em meio às afecções, o homem poderá conhecer a si próprio nas relações, isto é, poderá conhecer seus afetos, voltando a seu favor o acaso, os encontros, inevitáveis, de modo a que esta relação momentânea aumente sua potência de agir e de pensar, afetando-o de alegria. (MARTINS, 2000, p. 185)

A partir da alegria, um corpo se aproxima de uma maior perfeição; a partir de uma tristeza, afasta-se dessa perfeição. Essas afecções são produzidas a partir de encontros entre corpos, que aumentam ou diminuem suas potências de agir. Machado resume assim a questão:

Um bom encontro de corpo é aquele em que o corpo que se relaciona, que se mistura com o nosso, combina com ele, isto é, compõe sua própria relação característica com a relação característica de nosso corpo. Um mau encontro é aquele em que um corpo que se relaciona com o nosso não combina com ele e tende a decompor ou a destruir, em parte ou totalmente, nossa relação característica. (MACHADO, 2009, p. 75)

Segundo Hardt (1996, p. 148-149), “quando o poder de ser afetado é preenchido por afecções ativas, ele se relaciona diretamente com a potência de agir, mas quando é preenchido por afecções passivas, relaciona-se somente com a potência de sentir ou sofrer”. Nesse mesmo sentido, nas palavras de Machado (2009, p. 76), “quando a potência de agir aumenta, sinto alegria, e quando a potência de agir diminui, sinto tristeza”. Dispondo essas ideias de forma esquemática, podemos dizer que paixões alegres estão relacionadas a bons encontros, que aumentam a potência de um corpo de agir, enquanto paixões tristes estão ligadas a maus encontros, que diminuem a potência de agir. Acreditamos que é preciso, no contexto de nossa dissertação, refletir sobre o que a comunicação tem a dizer sobre esses encontros.

Essas explicações de base do pensamento espinosista ajudam a nos afastar de uma certa superficialidade presente na ideia de “afetar e se deixar ser afetado”. Michael Hardt nos auxilia nesse sentido. Para ele,

Nosso uso do termo “sensibilidade” para tentar descrever o poder de ser afetado pode muito bem ser enganoso. Uma afecção, na terminologia espinosista, pode ser uma ação ou uma paixão, dependendo de a afecção resultar de uma causa externa ou interna. Assim, a potência de existir de um modo sempre corresponde a um poder de ser afetado, e esse poder de ser afetado “é sempre preenchido, seja por afecções produzidas por coisas externas (chamadas de afecções passivas), ou por afecções explicadas pela própria essência do modo (chamadas afecções ativas)” (*Expressionism in Philosophy: Spinoza*, 93, modificado) (HARDT, 1996, p. 122)

*Expressionism in Philosophy: Spinoza*, a obra da qual Hardt extrai essa citação, é de autoria de Deleuze, que escreveu extensamente sobre Espinosa, tendo três livros publicados sobre o filósofo. O primeiro deles é *Spinoza et le probleme de l'expression*, de 1968. Esse texto havia sido apresentado por Deleuze como tese complementar<sup>31</sup> sob o título “*L'idée d'expression dans la philosophie de Spinoza*”. Em 1970, foi publicado um segundo livro, intitulado *Spinoza*, o qual, em 1981, seria reeditado, com modificações. Trata-se de *Spinoza, philosophie pratique: Espinosa, filosofia prática* (DELEUZE, 2002). Não há versão brasileira dos dois primeiros livros (*Spinoza* tem uma edição portuguesa: *Espinoza e os signos*<sup>32</sup>). Além de ser extensa, essa produção também é bastante influente, de acordo com Michael Hardt (1996, p. 101), para quem a “interpretação [deleuzeana] de Espinosa revolucionou os estudos sobre o filósofo”. Vejamos, portanto, alguns elementos do que Deleuze escreveu a partir de Espinosa.

---

<sup>31</sup> A tese complementar, ou secundária, é um trabalho que doutores devem defender para poderem se tornar professores universitários na França. Trata-se de dispositivo semelhante à tese de livre-docência exigida na Universidade de São Paulo (USP). A tese de fato de Deleuze é o livro *Diferença e repetição*.

<sup>32</sup> Cf. *Espinoza e os signos*, trad. Abílio Ferreira, Porto: Rés-Editora, s/d.

### 3.2 Afetos e afecções

Frequentemente, ao tratar do conceito de afeto em Espinosa, Deleuze ressaltou a necessidade de se distinguir com propriedade *afeto* de *afecção*. Isso fica claro seja em uma crítica às traduções da *Ética* do latim para o francês<sup>33</sup>, seja no glossário sobre os principais conceitos da *Ética* presente em um de seus trabalhos sobre Espinosa – *Espinosa: filosofia prática* (DELEUZE, 2002) –, no qual busca estabelecer tal distinção, ou no último texto de *Crítica e Clínica* (DELEUZE, 1997): “*Spinoza e as três ‘Éticas’*”.

Deleuze (2002) ressalta que, pela leitura da *Ética*, até se pode compreender que afetos seriam tipos de afecções; no entanto, o que o pensador francês se propõe a estabelecer é uma distinção efetiva entre as duas. Para isso, ele mostra que se por um lado as afecções *são* os modos (como já expusemos), por outro “as afecções designam o que acontece ao modo, as modificações do modo, os efeitos dos outros modos sobre este” (DELEUZE, 2002, p. 55). Assim vistas, as afecções são imagens<sup>34</sup> que produzem ideias em um dado corpo, e essas ideias “englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante” (DELEUZE, 2002, p. 55). A interpretação de Deleuze é de que se tais “afecções-imagens”, tais ideias, são responsáveis por formar o estado de um corpo afetado, e considerando que estamos em meio a afecções, isso necessariamente significa que esse *estado* se transforma continuamente, e que existem transições entre um estado e outro, “passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor” (DELEUZE, 2002, p. 55). E essas transições, essas passagens, são os afetos.

Para Deleuze (2002, p. 56), a distinção fundamental é que “a *affectio* [afecção] remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* [afeto] remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes”. Assim, enquanto a afecção remete a um estado, “o afeto envolve a relação temporal

---

<sup>33</sup> Pode-se encontrar tal crítica em uma aula de Deleuze sobre Espinosa: “[na *Ética*] encontramos duas palavras: ‘*affectio*’ e ‘*affectus*’. Alguns tradutores, muito estranhamente, traduzem-nas da mesma maneira. É uma catástrofe. Eles traduzem os dois termos, *affectio* e *affectus*, por ‘afecção’. Eu digo que é uma catástrofe porque, quando um filósofo emprega duas palavras é que, por princípio, ele tem uma razão, e além disso o francês fornece-nos facilmente as duas palavras que correspondem rigorosamente a *affectio* e a *affectus*, que são ‘*affectio*’ [afecção] para *affectio* e ‘*affectus*’ [afeto] para *affectus*. Alguns tradutores traduzem *affectio* por afecção e *affectus* por sentimento, é melhor do que traduzi-los pela mesma palavra, mas eu não vejo necessidade de recorrer à palavra ‘sentimento’ já que o francês dispõe da palavra ‘*affectus*’ [afeto]” (DELEUZE, 1978, documento eletrônico não paginado).

<sup>34</sup>“A imagem exprime a maneira como nosso corpo é afetado pelas causas externas e a maneira como as afeta” (CHAUI, 2005, p. 36).

ou a variação de dois estados” (MACHADO, 2009, p. 77). E “os afectos supõem sempre afecções de onde derivam, embora não se reduzam a elas” (DELEUZE, 1997, p. 158).

Aqui, é preciso fazer um breve aposto sobre o uso do termo *afecto* nessa citação. Daniel Lins (2008, p. 45) afirma que “*afecto*, em Deleuze, ao contrário do *afeto*, é uma potência totalmente afirmativa. O *afecto* não faz referência ao trauma ou a uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. *Afecto* é experimentação, e não objeto de interpretação. O *afecto* é não-pessoal. Nem pulsão, nem objeto perdido, mas devir não humano do homem”. No entanto, não encontramos, em Deleuze, sustentação para essa afirmação. De fato, Machado (2009, p. 247) não faz tal diferenciação; ele afirma, por exemplo (a partir de Deleuze), que “enquanto a ciência produz funções e a arte e a literatura produzem sensações – afetos e perceptos –, a filosofia produz conceitos”. Em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI 2010), obra em que essa ideia é exposta, utiliza-se, na tradução brasileira, *afectos*. Também em *Conversações* (DELEUZE, 2013, p. 175), aparece *afecto*: “o *afecto*, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa”. Como nota Denilson Lopes (2013, p. 273), “não há uma homogeneidade entre os tradutores de Deleuze no Brasil” sobre esse termo; assim, a depender da tradução, encontra-se um ou outro termo. Telles e Conter (2015) usam o termo com *c* para desvincular do uso corrente e demarcar o *afecto* como conceito. Devemos notar ainda que, em alguns textos (Lima; Alvarenga, 2012 e Trento; Venanzoni, 2014), encontramos a expressão afeição, no lugar de afecção. Nossa posição é a de usar o termo *afeto*. Ele é discutido aqui a partir de Espinosa e de Deleuze, e não há, na obra desses, o uso de outra palavra que não *afeto* para expressar sua concepção. Assim, optamos por manter a escrita do termo sem o *c*.

Notando como a distinção entre *afeto* e *afecção* é resultado de uma leitura deleuzeana e resumindo a problemática, Machado nos ensina que

Privilegiando a noção de passagem que aparece nas definições espinosistas da alegria e da tristeza, a hipótese interpretativa que permite a Deleuze afirmar a diferença de natureza entre os dois conceitos é a seguinte: se uma afecção é um estado – o estado de um corpo enquanto ele sofre a ação de outro corpo – , o *afeto* ou sentimento não é propriamente um estado, mas a passagem, o movimento, a transição, a variação de um estado a outro. O *afeto* é a variação contínua da potência de agir de alguém, determinada pelas ideias que ele tem. (MACHADO, 2009, p. 77)

O argumento de Deleuze (1997) para falar em três *Éticas*<sup>35</sup> é de que, paralela à *Ética*, livro do conceito, haveria uma segunda *Ética*, que passaria pelos escólios<sup>36</sup>, que formariam um livro dos signos. A terceira *Ética* seria o livro V; ali, já não há qualquer diferença entre conceito e vida, segundo Deleuze (2002). Ele se refere à obra de Espinosa em termos poéticos, até:

A *Ética* das definições, axiomas e postulados, demonstrações e corolários, é um livro-rio que desenvolve o seu curso. Mas a *Ética* dos escólios é um livro de fogo, subterrâneo. A *Ética* do Livro V é um livro aéreo, de luz, que procede por relâmpagos. Uma lógica do signo, uma lógica do conceito, uma lógica da essência: a Sombra, a Cor, a Luz. Cada uma das três *Éticas* coexiste com as demais e se prolonga nas demais, apesar de suas diferenças de natureza. É um único e mesmo mundo. Cada uma estende passarelas para transpor o vazio que as separa. (DELEUZE, 1997, p. 170)

É preciso ressaltar que, apesar do esforço por distinguir afeto de afecção, ainda assim Deleuze parece tratar ditos termos de forma intercambiável em outros momentos de sua obra, como, por exemplo, na seguinte afirmação: “o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção<sup>37</sup>” (DELEUZE, 1985, p. 115). Devemos notar, também, que a concepção de Deleuze de afetos, ainda que venha de (ou passe por) Espinosa, passa por transformações. Isso fica claro, por exemplo, na última obra escrita por Deleuze e Guattari (2010), *O que é a filosofia?*. Ali, podemos ler que “o afecto não ultrapassa menos as afecções que o percepto, as percepções. O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204). Essa noção do *devir não humano do homem* é, claramente, uma torção deleuzeana sobre o pensamento de Espinosa.

Tanto em Espinosa quanto em Deleuze, o afeto é prévio ao indivíduo, e não se reduz a ele; o afeto é mais bem uma potencialidade. Como atesta Brinkema (2014, p. 24), é difícil discutir o que seria afeto para Deleuze sem adentrar em sua particular terminologia conceitual:

---

<sup>35</sup>Em um texto anterior, publicado em 1989, Deleuze já falava em três *Éticas*. Trata-se da *Carta a Réda Bensmaïa, sobre Espinosa*, escrito originalmente para a revista *Lendemain* e republicado em *Conversações* (DELEUZE, 2013, p. 208-210).

<sup>36</sup>Note-se que a *Ética é demonstrada segundo a ordem geométrica*; a obra é composta a partir de um método geométrico. Assim, podemos ler Espinosa (2009, p. 98) afirmar, no prefácio do livro III, que irá considerar “as ações e os apetites humanos exatamente como se fossem uma questão de linhas, de superfícies ou de corpos”. Na *Ética*, o texto é disposto em forma de proposições, axiomas, definições, postulados, demonstrações, corolários e escólios. Espinosa utiliza frequentemente a expressão C.Q.D. (*como se queria demonstrar*), geralmente utilizada na resolução de problemas matemáticos. É com base nesse método que, logo nas primeiras páginas da *Ética*, Espinosa prova a existência de Deus. Trata-se da proposição 11 do livro I: “Deus, ou seja, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita, existe necessariamente” (SPINOZA, 2009, p. 19). Marilena Chauí, a principal pesquisadora da obra de Espinosa no Brasil, uma vez perguntada, no programa *Roda Viva*, sobre se acreditava na existência de Deus, respondeu: “Eu não acredito em Deus – eu conheço ele”.

<sup>37</sup>Deleuze caracteriza a imagem-afecção no cinema a partir do primeiro plano, ou *close*; discutiremos isso no capítulo 4.

“afetos, para Deleuze, não são sentimentos, emoções ou estados de espírito, mas potencialidades autônomas, puros ‘possíveis’ que estão ligados a uma série complexa de termos altamente específicos, como ‘sensação’, ‘devir’, ‘força’, ‘linhas de fuga’ e ‘desterritorialização’<sup>38</sup>”.

Isso sim trata-se, portanto, de um desdobramento em cima do que Espinosa havia teorizado. Sua definição geral dos afetos é a que se segue: “o afeto, que se diz *pathema* [paixão] do ânimo, é uma idéia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele, idéia pela qual, se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra” (SPINOZA, 2009, p. 152). Assim, a afecção, que produz um afeto, uma variação de potência, *força* um pensamento, uma variação de pensamento em um dado corpo.

Para Espinosa (*apud* Hardt 1996, p. 157), “uma afecção, que é paixão, deixa de ser paixão tão logo dela formamos uma idéia clara e distinta”. Se uma afecção é paixão, logicamente, ela não é uma ação; no entanto, deixará de ser paixão, desde que sejamos capazes de *formar uma ideia clara e distinta* dela. Como se daria isso? Por meio da razão; mas não da razão da tradição da filosofia, e sim de uma razão espinosista, uma razão afetiva. É preciso reconhecer, nos diz Espinosa, que conhecemos por meio das afecções, e buscar, a partir desse conhecimento, a alegria dos encontros. Trata-se de fazer voltar ao nosso favor o acaso dos encontros, para que sejamos afetados por uma alegria que aumente nossa potência, como afirma Martins (2000, p. 185). O mesmo autor evidencia a importância dessa ruptura: “Espinosa nos mostra, bem antes da Psicanálise, que são nossos afetos que nos movem, e que a razão não pode modificá-los, a menos que ela se torne uma razão afetiva” (MARTINS, s/d, p. 2).

A ideia de razão afetiva é fundamental para compreender a importância dos afetos tanto no pensamento de Espinosa quanto no de Deleuze, e dá uma noção da ruptura com a tradição filosófica que a *Ética* representou: "O corpo é o 'lugar' onde ocorre essa compreensão pela via afetiva, conduzindo a um desmonte da ideia de subjetividade tal como ela foi forjada na era moderna" (SANTOS, 2011, p. 300). Como nos ensina Marilena Chauí, para Espinosa,

por essência, o corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. O corpo, sistema complexo de movimentos internos e externos, pressupõe e põe a intercorporeidade como originária. (CHAUÍ, 2005, p. 51)

---

<sup>38</sup> No original, em inglês: “Affects for Deleuze are not feelings, emotions, or moods but autonomous potentialities, pure ‘possibles’ that are linked to a complex series of highly specific terms, such as ‘sensation’, ‘becoming’, ‘force’, ‘lines of flight’, and ‘deterritorialization’”.

Acreditamos que, com o que expusemos até aqui, podemos afirmar uma ideia de Espinosa, a que dá conta de que um corpo não pode ser compreendido fora das relações que mantém com tudo aquilo que não é ele próprio. Sobre a problemática espinosista de *o que pode um corpo*, Deleuze (*apud* MACHADO, 2009, p. 73, grifo do autor) diz que “Espinosa pode considerar como equivalentes duas questões fundamentais: *Qual é a estrutura (fabrica) de um corpo? O que pode um corpo?* A estrutura de um corpo é sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites de seu poder de ser afetado”. Ou seja, investigar o que pode um corpo passa, necessariamente, por investigar as afecções. Hardt (1996 p. 157) resume desta forma parte da contribuição de Espinosa para o pensamento filosófico: “com o estabelecimento da perspectiva prática, Espinosa forneceu uma visão radicalmente nova da ontologia. O ser não pode mais ser considerado um arranjo ou uma ordem dada; aqui o ser é o conjunto de relações componíveis”.

Como refletir nos termos das teorias da comunicação sobre a ideia de que o corpo é definido a partir de suas relações, sendo o *corpo*, no contexto deste trabalho, compreendido como o rosto das imagens-afecção de Bergman? É importante investigar o que pode um corpo (um rosto), pois por esse caminho passa uma noção adequada dos limites e das potencialidades comunicacionais da imagem-afecção. Esse direcionamento de pesquisa é central para a dissertação, e por isso justifica-se, acreditamos, a revisão de Espinosa elaborada.

Nesse sentido, a função que este capítulo tem dentro do trabalho é a de fornecer elementos para se pensar a comunicação a partir das afecções e dos corpos. O foco desta dissertação está nos corpos, nos rostos, e isso é demarcado claramente em nossas análises. A premissa de que um corpo não é uma essência, mas é composto por relações que entretém com o que está à sua volta, já oferece parâmetros para se realizar uma crítica das concepções de comunicação que se baseiam nos conceitos de consciência e de indivíduo.

Segundo Machado (2009, p. 67), “a potência absolutamente infinita de existir acarreta um poder ou capacidade de ser afetado de uma infinidade de maneiras que está sempre preenchido por afecções ativas”. O que esta dissertação propõe é que essa afirmação é relevante para a comunicação; em nossa visão, os afetos dos encontros espinosanos constituem comunicação na medida em que transformam a potência de agir dos corpos.

A ideia de que somos transformados pelas relações afetivas pelas quais passamos, e somos por elas compostos, pensada sob um viés comunicativo, é, portanto, fundamental aqui. Em nossa dissertação, buscamos trabalhar a partir da matriz deleuzeana-espinosana, até como uma maneira de nos afastarmos da névoa que cerca o conceito de afetos – o qual é confundido



com outras noções, como as de sentimentos e de sensações, por exemplo. Ir atrás de Espinosa e de Deleuze significa tentar encontrar ali os fundamentos do conceito. Evidentemente, dado os limites de nossa dissertação, o fazemos com o objetivo de dar ao trabalho a coerência de lidar com uma acepção do conceito ao longo de todo o texto – ou seja, evitar que haja concepções diferentes a cada novo capítulo –, e não com a intenção de fixar uma concepção de afetos que funcione de maneira geral. O conceito de afetos acabou se tornando uma espécie de guarda-chuva, um nome sob o qual se abrigam concepções diversas e, em muitos casos, conflitantes. Nosso objetivo passa, assim, por evitar cair na armadilha dos afetos enquanto conceito guarda-chuva, buscando estabelecer uma revisão do conceito que lhe dê coerência, para que ele aumente a potência de nossa dissertação, sem que essa se perca em um emaranhado teórico-conceitual ao qual ela é incapaz de apresentar uma solução.



Figura 11. Persona.

#### 4 O ROSTO NO CINEMA: IMAGEM-AFECÇÃO E ROSTIDADE

não há ninguém para ouvir, ninguém. [...] *nada* ninguém, e ainda que se consiga mirar o espelho no qual reflita o coração vazio, os olhos a saltar do rosto num susto, a face crispada como se vasculhasse tudo todo lugar na busca d’algo do quê de quem, *nada*, e corresse, lépidas, as orelhas atrás de um qualquer som que esclarecesse, e a musculatura retesada insistisse numa sua posição de desafio, o lançar-se à frente, o demarcar dos terrenos, o pôr sobre a terra a resistência da cavalaria armada até os dentes, *nada* ninguém. Não há ninguém para ver ouvir dar garantias, ninguém. Outro modo seria o aquietar-se na assunção deste não-haver: *nada* ninguém, *mas por que é que deveria haver um qualquer* [...]

André Queiroz, “o sétimo selo.”

Este capítulo se divide em quatro partes. Em 4.1, introduzimos a discussão sobre o rosto no cinema, com foco no rosto em primeiro plano. Em 4.2, fazemos uma apresentação das teses deleuzeanas sobre a imagem-afecção – para isso, retomamos ideias de Espinosa, e, ainda, de Charles Sanders Peirce e Henri Bergson, na medida em que Deleuze se valeu delas para elaborar o conceito. Em 4.2.1, nos propomos a refletir sobre a imagem-afecção a partir das especificidades do cinema de Bergman – é importante assinalar desde já que, por motivos de organização textual, parte das discussões conceituais sobre a imagem-afecção se darão de forma residual ainda em 4.2.1 (não se esgotando, portanto, em 4.2). E, finalmente, em 4.3, apresentamos o conceito de rostidade.

O que a discussão deste capítulo busca primordialmente trazer são os elementos necessários para configurar o estatuto da comunicação que se dá em um cinema de afecção – tal como o de Bergman. Assim, faremos apontamentos no sentido do que o rosto em primeiro plano pode comunicar, e de quais os parâmetros da comunicação que se dá por imagem-afecção. Nos filmes de Bergman, tal e como busca afirmar nossa dissertação, o que se verifica é não a incomunicabilidade, mas uma comunicação de ordem afetiva. Este é o capítulo em que nos propomos a apresentar os parâmetros que são fundamentais para caracterizar tal comunicação. Assim, internamente à reflexão sobre imagem-afecção, discutiremos os conceitos deleuzeanos de *espaço qualquer* e de *dividual*, a partir dos quais se configura a comunicação no cinema de afecção de Bergman.

Será também a partir desses dois conceitos que buscaremos defender a ideia de que é possível, no cinema da afecção – que pertence ao regime da imagem-movimento –, chegar à

imagem-cristal, que caracteriza a imagem-tempo. Essa ideia é apresentada ao fim do subcapítulo 4.2, lançando as bases para uma discussão que faremos ao longo do capítulo 5.

#### 4.1 O rosto no cinema

Jacques Aumont (1992, p. 34) nota que o cinema tardou a aprender como abordar o rosto, principalmente “porque ele inicialmente se preocupou de outras coisas<sup>39</sup>”. Por conta disso, o que o autor compreende como rosto *comum* do cinema evoluiu lentamente ao longo de suas primeiras décadas. Ainda assim, foi já na época do cinema mudo que se começou a realizar experimentações com o rosto em primeiro plano. Nos focaremos nisso, pois o que nos interessa aqui é iniciar uma discussão sobre o rosto no cinema que se reflita em nossa abordagem de Bergman, que o utilizava frequentemente em *closes* que se tornaram, justamente, uma marca de seus filmes.

Aumont (1992, p. 78) fala no “rosto mudo” que surgiu já nos anos 20, tornando-se uma “vedete” do cinema mudo, e que “é um rosto imediato [...]. Ele se dá inteiro e de um golpe, ele se oferece à intuição, não à decifração<sup>40</sup>”. Um pressuposto básico da discussão dá conta de que “o rosto do cinema é duplo, porque o ator do cinema representa a uma só vez ele mesmo e um outro<sup>41</sup>” (AUMONT, 1992, p. 80). Isso é interessante pois, como Aumont (1992) registra, ao longo da história da arte, a utopia do rosto humano seria a de dar a ver uma transparência; no entanto, o cinema dá a ver um rosto duplo, pertencente ao mesmo tempo a um personagem e ao ator que lhe representa – já temos aqui um indício de paradoxo que se opõe a essa pretensão de transparência.

Aumont (1992, p. 81) apresenta uma tese do crítico Béla Balázs que dá conta de que “o rosto é duplo porque ele superpõe uma espécie de máscara transparente a um outro rosto mais profundo, e ‘portanto’ mais verdadeiro<sup>42</sup>”. Essa ideia já aponta para uma problemática que é cara a Bergman, a da máscara. Não nos deteremos nessa questão agora, pois ela será explorada

---

<sup>39</sup> No original, em francês: “parce qu’il s’est d’abord préoccupé de tout autre chose”.

<sup>40</sup> No original, em francês: “est un visage immédiat [...]. Il se donne entier et d’un coup, il s’offre à l’intuition, non au déchiffrement”.

<sup>41</sup> No original, em francês: “le visage de cinéma est double, parce que l’acteur de cinéma représente à la fois lui-même et un autre”.

<sup>42</sup> No original, em francês: “le visage est double parce qu’il superpose une sorte de masque transparent à un autre visage plus profond, ‘donc’ plus vrai”.

mais detidamente no próximo capítulo (5.4); mas é importante já notar essa concepção de um rosto mais profundo e verdadeiro que estaria por baixo da máscara.

É Balázs quem dará atenção ao primeiro plano, nos ensina Aumont (1992, p. 84): “filmar um rosto é se colocar todos os problemas do filme, todos seus problemas estéticos e portanto todos seus problemas éticos. É esse lugar privilegiado dado ao rosto humano que justifica, no sistema de Balázs, o lugar igualmente central concedido a uma forma, o primeiro plano<sup>43</sup>”. O autor justificava essa atenção ao rosto em *close* opondo cinema e teatro, valorizando a proximidade do rosto no cinema, em oposição ao teatro. O que ele perdia de vista, segundo Aumont – e o que todos perdiam de vista nessa época, salvo Eisenstein, de acordo com o autor – é que, como viu Deleuze, *primeiro plano* e *rosto* são intercambiáveis.

Antes de adentrarmos em Deleuze, retomamos a ideia do *rosto mudo*, pois ela conduz a um conceito produtivo para esta dissertação, o de “rosto-tempo<sup>44</sup>” (AUMONT, 1992, p. 100). De acordo com o autor, “a forma do rosto mudo, seu reino, é o primeiro plano<sup>45</sup>”. Mas não se trata apenas disso: “o rosto mudo é um rosto ampliado, mas também, mais profundamente e mais imediatamente, um rosto do tempo, um rosto-tempo<sup>46</sup>”. O rosto que comporta o tempo, nessa formulação de Aumont que é devedora de Deleuze, é fundamental para as discussões que empreenderemos a partir de agora.

Em seu famoso ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual expõe a tese da perda da aura na obra de arte, Walter Benjamin (1990) diz que seus últimos vestígios podem ser encontrados em rostos:

Com a fotografia, o valor expositivo começa a impelir para o segundo plano, em todos os níveis, o valor de culto. Este último, contudo, não cede seu lugar sem resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é absolutamente ocasional o fato que o retrato tenha desempenhado um papel central nas primeiras épocas da fotografia. No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas pela última vez emana a *aura*. (BENJAMIN, 1990, p. 220, grifo do autor)

Na passagem da fotografia para o cinema, o rosto humano mantém um *algo que nos olha* característico da aura, como discutiremos mais adiante, a partir de Georges Didi-Huberman (2010). No entanto, o cinema – bem como os outros meios de reprodutibilidade

<sup>43</sup> No original, em francês: “filmer un visage, c’est se poser tous les problèmes du film, tout ses problèmes esthétiques donc tout ses problèmes éthiques. C’est cette place privilégiée donnée au visage humain qui justifie, dans le système de Balázs, la place également centrale accordée à une forme, le gros plan”.

<sup>44</sup> No original, em francês: “Visage-temps”.

<sup>45</sup> No original, em francês: “la forme du visage-muet, son règne, est le gros plan”.

<sup>46</sup> No original, em francês: “le visage-muet est un visage agrandi, mais aussi, plus profondément et plus immédiatement, un visage du temps, un visage-temps”.

técnica – acaba com a aura. A questão que é se impõe, então, é: o que ele instaura? O que sobra para o rosto no cinema? Na visão de Deleuze, é a imagem-afecção; e é a partir desse conceito que o rosto no cinema será tratado neste trabalho.

O que nos interessa mais especificamente é, justamente, o rosto em *close*. Em Bergman, os primeiros planos surgem “como expoente máximo da expressividade do rosto humano<sup>47</sup>”, como indica Puigdomènech (2007, p. 66). Discordamos do autor, no entanto, quando ele diz que esse primeiro plano é “um elemento estético que lhe permite [a Bergman] escrutar minuciosamente a realidade do ser esculpida no olhar, nos sulcos da face e nas diferentes deformações que a experiência vai marcando nos traços do indivíduo<sup>48</sup>” (PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 75). Em consonância com a teoria espinosana, essa ideia de que a *realidade do ser* pode ser encontrada em um rosto – ou em qualquer outro lugar – faz pouco sentido aqui, já que não se acredita em alguma forma de essência pré-determinada, mas nas relações que compõem o indivíduo. De fato, como indicaremos neste capítulo, o rosto em Bergman é por vezes utilizado como um dispositivo de criação de um falso. O percurso para chegarmos a essa reflexão se inicia com a explicação do conceito deleuzeano de imagem-afecção.

## 4.2 Imagem-afecção

É em *Imagem-movimento* e em *Imagem-tempo* que Deleuze (1985; 2007) desenvolve a noção de afeto de Espinosa na discussão sobre o rosto no cinema. É a partir dos afetos que advém a imagem-afecção, a qual faz parte de um sistema, o da imagem-movimento. Como veremos, Deleuze introduz o rosto na problemática dos afetos (não é que o rosto seja um afeto; ele expressa um afeto). Assim, o movimento que se dá é: a partir do cinema, cria-se um conceito filosófico, o da imagem-afecção – que surge de uma base teórica na qual Deleuze já vinha trabalhando em seus livros sobre Espinosa. Como bem explica Machado (2009, p. 247), “Deleuze cria sua filosofia através de conceitos oriundos de outros filósofos que ele escolhe por privilegiarem a diferença em detrimento da identidade [...]; mas ele também faz sua filosofia através de conceitos suscitados por outros tipos de pensamento, isto é, pelo exercício de

---

<sup>47</sup> No original, em espanhol: “como máximo exponente de la expresividad del rostro humano”.

<sup>48</sup> No original, em espanhol: “un elemento estético que le permite escrutar minuciosamente la realidad del ser esculpida en la mirada, en los surcos de la cara y en las distintas deformaciones que la experiencia va trazando en las facciones del individuo”.

pensamento não conceitual das ciências, das artes, da literatura". É curioso notar, entretanto, que, ao apresentar o conceito de imagem-afecção nos livros sobre o cinema, Deleuze não faz qualquer referência a Espinosa.

A partir das teses de Bergson sobre o movimento e sobre as imagens, Deleuze (1985) propôs o conceito de imagem-movimento. O cinema se constituiria como uma forma de pensamento; esse seria construído não por meio de conceitos, como na filosofia, mas por imagens. *Imagem-movimento* é o paradigma do cinema clássico; seria através desse tipo de imagem que os cineastas desse período realizariam seu pensamento, o pensamento representacional.

No paradigma da imagem-movimento, há a imagem-percepção, a imagem-afecção, a imagem-pulsão, a imagem-ação e a imagem-relação. À imagem-percepção, à imagem-afecção e à imagem-ação corresponderia um plano, ao qual estariam associadas: a imagem-percepção, ao plano geral; a imagem-afecção, ao primeiro plano; a imagem-ação, ao plano médio. O que nos interessa é a imagem-afecção, posto que Deleuze começa por explicá-la da seguinte maneira: “*A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...*” (1985, p. 114, grifo do autor).

O filósofo se refere ao que Eisenstein compreendia como uma leitura afetiva de um filme, e passa a considerar *rostos* e *primeiro plano* como termos intercambiáveis. Para Deleuze (1985 p. 115), “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção” (note-se como o autor utiliza indistintamente os termos *afeto* e *imagem-afecção*). É preciso refletir sobre aquilo a que Deleuze se refere quando fala de *afecção* no cinema e como esse conceito se relaciona com as teses de Bergson sobre o movimento, que são o ponto de partida de sua filosofia sobre o cinema. Machado (2009, p. 257) nos ensina que “Bergson diz que afecções vêm sempre se intercalar entre estímulos e movimentos que executo”. Deleuze retomaria essa ideia, pois, em sua concepção das imagens do cinema, “a afecção, o modo como o sujeito se percebe, ou se sente, é o que ocupa, no centro de indeterminação, o intervalo entre a percepção e a ação, sem preenchê-lo” (MACHADO, 2009, p. 257). Assim, dentro do esquema sensorio-motor que está na base do cinema clássico, da imagem-movimento, há, de um lado, a percepção; de outro, a ação; e, entre eles, a afecção.

Ulpiano (1995a, documento eletrônico não paginado) afirma que o homem “recebe movimento por uma parte do corpo e devolve por outra. Entre a recepção e a devolução do movimento estaria o intermédio — que é onde o movimento vai ser analisado e selecionado”. O processo de recepção é a percepção; o de devolução, a ação; e o intervalo, o intermédio, é a

afecção. Segundo Ulpiano (1995a), “o que está passando entra no ser vivo, fica nele. E essa parte que fica nele chama-se afeto (...). Esses afetos não estão no movimento, estão no pequeno intervalo”. Assim, a afecção é prévia à reação, estando entre a ação e a reação. De acordo com o glossário de *Imagem-movimento*, a imagem-afecção é “o que ocupa o hiato entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior” (DELEUZE, 1985, p. 265).

Deleuze também associa a imagem-afecção à primeiridade de C. S. Peirce. No sistema lógico estabelecido por esse filósofo, a primeiridade é uma categoria – entre três – que daria conta da possibilidade que algo tem de vir a se concretizar. Assim, para Deleuze (2011, p. 189), “a imagem-afecção é a qualidade ou a potência considerada em si mesma, independentemente de um estado de coisas no qual se atualizaria<sup>49</sup>”. Trata-se de “pura potência, pura potencialidade<sup>50</sup>” (DELEUZE, 2011, p. 189).

É interessante atentarmos para a construção que Deleuze (2007) realiza no capítulo *A imagem-afecção: rosto e primeiro plano*, de *Imagem-movimento*: ele introduz os termos de potência e qualidade logo nas primeiras páginas, ainda sem fazer referência a Peirce; prepara, assim, o terreno para a apresentação das categorias peirceanas de primeiridade e secundidade, as quais surgem posteriormente no capítulo<sup>51</sup>.

O pensamento de Peirce não é apropriado por Deleuze sem que esse proponha diferenças e refinamentos: se a semiótica peirceana é caracterizada por um trabalho rigoroso de lógica, Deleuze sente a necessidade de explorar a primeiridade desde um ponto de vista ontológico. O próprio Deleuze (2011) notava reiteradas vezes como as construções teóricas que fazia a partir de Peirce eram diferentes das do pensador estadunidense, em sua forma original – o que, evidentemente, não retira o caráter propriamente semiótico das proposições de Deleuze. Ainda na relação com Peirce, Deleuze (1985, p. 128) estabeleceu que “todo conjunto de imagens é feito de primeiridades, secundidades e de muitas outras coisas mais. Porém, no sentido estrito, as imagens-afecções remetem apenas à primeiridade” – já fica claro, portanto, que a imagem-afecção está relacionada à potência de algo vir a acontecer.

À qualidade, à potência primeira, da primeiridade peirceana, Deleuze procura-a expressa em um rosto. A imagem-afecção “não está atualizada em um estado de coisas, é uma qualidade-potência em tanto quanto expressa. (...) É uma qualidade-potência expressa e não

---

<sup>49</sup> No original, em espanhol: “la imagen-afección es la cualidad o la potencia considerada en sí misma, independientemente de un estado de cosas en el cual se actualizaría”.

<sup>50</sup> No original, em espanhol: “pura potencia, pura potencialidad”.

<sup>51</sup> Deleuze não faz, neste capítulo, referência à terceiridade.



atualizada<sup>52</sup>” (DELEUZE, 2011, p. 189). O rosto se constituiria, assim, como uma variável de expressão; seria nele (ou em um equivalente) que se poderia encontrar, de forma mais clara, a imagem-afecção.

Essas formulações são importantes para este trabalho na medida em que ajudam a dar conta do tipo de comunicação que pode ser estabelecida a partir da imagem-afecção. Os conceitos de potência e de qualidade, que estão relacionados à comunicação afetiva, opõem-se a conceitos como o de transmissão, que embasam algumas teorias da comunicação, frente às quais este trabalho se posiciona de forma crítica.

Deleuze (2011) dirá que é apenas na secundidade que se dá a individuação. O afeto não está no domínio do individual, tampouco está atualizado em um estado de coisas – para Deleuze (2011, p. 124), um “estado de coisas é sempre individual [...] no sentido em que é composto por um meio determinado, por um espaço-tempo determinado – tal espaço e tal tempo, aqui e agora –, que é composto de coisas ou de pessoas individuais<sup>53</sup>”. O estado de coisas e o indivíduo são do domínio da imagem-ação, não da afecção.

O afeto “é virtual, possível, algo diferente, portanto, do individual ou atual, de sua atualização em um estado de coisas, característica da imagem-ação” (MACHADO, 2009, p. 263). Se o afeto não pertence ao individual, Deleuze (1985) dirá que ele está no *dividual* – e o que ocorre na imagem-afecção, na primeiridade, é a *suspensão da individuação*.

O exemplo primordial do que seria o cinema de afecção, tal como o viu Deleuze – e também dessa suspensão da individuação –, seria *A paixão de Joana d’Arc*, do dinamarquês Carl Theodor Dreyer, filme composto sobretudo por primeiros planos de rostos dos personagens, ao qual Deleuze (1985, p. 137) tratou como o “filme afetivo por excelência”. O que é relevante é a ideia de que a suspensão da individuação se refere ao fato de que, nesse filme, Joana d’Arc, em primeiro plano, exprime afetivamente uma potência virtual que não se reduz a Joana d’Arc, mas estende-a a todas as mulheres possíveis.

A imagem-afecção, no entanto, não se reduz ao rosto. Como nota Machado (2009, p. 261), “dizer que o *close* é o rosto significa que há *close* não unicamente de rosto, mas de muitas outras coisas”. Deleuze deixa explícito que as suas proposições sobre o rosto não se reduzem a ele – pode ser “um equivalente de rosto, qualquer coisa que cumpra a função de rosto. (...) É o

---

<sup>52</sup> No original, em espanhol: “no está actualizada en un estado de cosas, es una cualidad-potencia en tanto que expresada. (...) Es una cualidad-potencia expresada y no actualizada”.

<sup>53</sup> No original, em espanhol: “un estado de cosas es siempre individual [...] en el sentido de que está compuesto por un medio determinado, por un espacio-tiempo determinado – tal espacio y tal tiempo, aquí y ahora –, que está compuesto de cosas o de personas individuales”.

que chamaremos uma ‘rostificação<sup>54</sup>’ (DELEUZE, 2011, p. 190). Ou seja, não é só o rosto que pode ser variável de expressão. Ulpiano (1995a) explica que “o primeiro plano é sempre intensidade, não importa que o que apareça seja um rosto, uma mão ou um relógio”. O próximo capítulo consiste na discussão de figuras do que compreendemos ser a comunicação afetiva em Bergman, as quais consistem, justamente, em rostos que não são rostos humanos – inclusive as mãos e relógios a que se refere Ulpiano.

Para Deleuze, o primeiro plano “abstrai o objeto das coordenadas espaçotemporais, desterritorializando a imagem, para fazer surgir o afeto puro – qualidade ou potência – como o que é expresso por um rosto ou seu equivalente” (MACHADO, 2009, p. 263). Assim se constitui a primeiridade da imagem-afecção, tal como Deleuze a propôs. O que é central para o nosso trabalho é, justamente, que esse “equivalente” pode ser uma variável de expressão que não o rosto. Machado se volta à primeira parte da proposição deleuzeana (“*a imagem-afecção é o primeiro plano*”), explicando que

o afeto é constituído por dois componentes: uma unidade ou superfície reflexiva imóvel e movimentos ou micromovimentos intensos expressivos. Essa ideia evidencia [...] a importância de Bergson para a concepção deleuziana do cinema, pois em sua base também se encontra a definição bergsoniana segundo a qual uma afecção é uma tendência motora sobre um nervo sensível, ou uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. (MACHADO, 2009, p. 262)

Assim, o rosto é uma placa imóvel, e é necessário que se dêem micromovimentos nessa placa para que se constitua o afeto. Isso é importante e será retomado mais adiante. O que queremos destacar nesse ponto do texto, porém, é o caráter desse movimento que, no primeiro plano, caracteriza o afeto. Note-se como os termos da explicação de Machado são bastante semelhantes aos utilizados pelo próprio Bergman, ao referir-se ao cinema:

nenhuma outra arte passa tão perto de nossa consciência diurna, indo diretamente até nossos sentimentos, até as profundezas do espaço obscuro da alma. Uma ninharia atinge nosso nervo óptico, provocando um efeito de choque: 24 pequenos quadros iluminados por segundo, entre eles o escuro, que o nervo óptico não registra. (BERGMAN, 2013, p. 85)

Ao abordar essa ilusão de movimento que o cinema proporciona, Bergman parece estar lidando com uma noção próxima à da afecção bergsoniana, “*uma tendência motora sobre um nervo sensível*”. Foi essa ilusão de movimento que levou Bergson a criticar o cinema: de acordo com sua filosofia, o movimento tem o caráter de um presente que não pode jamais ser

---

<sup>54</sup> Trata-se de um neologismo. Em francês, o termo é *visagéfication*, a partir de *visage* (rosto).

reconstituído, e o que o cinema se propunha a fazer era justamente reconstituir o movimento, levando “ao extremo a ilusão da falsa reconstituição do movimento”, como coloca Machado (2009, p. 249). E o faz a partir de suas capacidades técnicas, artificiais, como os 24 *frames* por segundo a que se refere Bergman.

O curioso, no entanto, é que é a partir dessa crítica de Bergson que Deleuze vai constituir a imagem-movimento. Ele postula que, embora o cinema se valha de técnicas artificiais para constituir o movimento, o movimento que é produzido a partir dessas técnicas não é artificial. É assim que o cinema é capaz de “inventa[r] a percepção de um movimento puro. [...] o movimento não é acrescentado à imagem, ele se encontra em cada imagem. Uma síntese perceptiva imediata apreende a imagem como movimento, uma imagem-movimento”, afirma Machado (2009, p. 250-251). O que ele quer dizer com *síntese perceptiva imediata* é que o espectador percebe, efetivamente, um movimento, e isso se dá porque “as condições artificiais de produção da imagem cinematográfica não implicam artifício ou ilusão: produzem uma imagem-movimento” (MACHADO, 2009, p. 251).

Na citação que reproduzimos, Bergman fala do *choque*. Nessa mesma linha de pensamento, “é somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*” (DELEUZE, 2007, p. 189, grifo do autor). Deleuze (2007, p. 191) dirá ainda que “tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês”.

Parece-nos que nos aproximamos, por esse caminho, de estabelecer um vínculo entre nosso objeto e a noção de pensamento do cinema, que é efetuado por meio de imagens. Quando Deleuze (2007) identifica relações entre cinema e pensamento, uma das maneiras pelas quais essas podem se realizar se dá também em termos semelhantes à citação de Bergman que reproduzimos: “A imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. É esta a definição precisa do sublime” (DELEUZE, 2007, p. 192). Ainda de acordo com Deleuze (2007, p. 203), “a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento e como este funciona”. Isso é importante pois dá conta de como uma ideia afetiva de comunicação – cujos parâmetros são estabelecidos a partir das características do cinema de afecção, os quais ora estamos apresentando – pode se constituir nos filmes de Bergman.

Como nos ensina Claudio Ulpiano (1989, documento eletrônico não paginado), “o afeto é alguma coisa que só aparece em mim se algo vier de fora e excitar a aparição desse afeto. O

afeto é produzido. Ele é uma composição com outro estimulador”. Buscando não definir um afeto, mas explicar o seu funcionamento<sup>55</sup>, Ulpiano (1989) assinala que “o afeto não funciona sozinho. Ele só funciona em agenciamento”. Seria apenas por meio de afetos que um corpo seria capaz de fazer agenciamentos. De acordo com Ulpiano (1989), “os corpos vão se agenciar pelos afetos. Então, o que é exatamente a relação dos corpos? A relação entre os corpos é uma relação afetiva – eles fazem agenciamento por afetos”. Seriam composições afetivas, que não se dariam sem agenciamentos. Estabelecemos, assim, uma relação entre afetos e agenciamentos, que é importante para o percurso que estamos desenvolvendo, o qual conduz para a rostidade.

Quando se entra no domínio dos afetos, Deleuze (1985) dirá que estamos em um *espaço qualquer*, que seria o espaço-tempo próprio do afeto. Não se trata de um espaço determinado. De acordo com Ulpiano (1995b, documento eletrônico não paginado), “o espaço qualquer é quando alguma coisa quer expressar-se como ela é – na sua essência. Porque para que alguma coisa se expresse na sua essência necessita de um espaço; mas esse espaço não é o meio histórico – é um espaço qualquer”. Aí se dariam os afetos; o espaço qualquer seria a gênese do cinema da imagem-afecção, conforme Deleuze (1985). O espaço qualquer não tem outra função que não a de “exibir afetos, exibir qualidades ou potências puras<sup>56</sup>”, de acordo com o autor (DELEUZE, 2011, p. 192). Antes de aprofundarmos essa noção, vale ressaltar que, para Deleuze (1985, p. 127-128), “o afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio”. Essa ressalva é importante para compreendermos a relação dos afetos com os conceitos de agenciamentos e de rostidade.

Possível apenas no cinema da imagem-afecção, o espaço qualquer

não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (DELEUZE, 1985, p. 141)

Deleuze não afirma isso explicitamente, mas Machado (2009, p. 263) nota que o espaço qualquer “na verdade já aponta na direção da imagem-tempo”. Ao mesmo tempo em que só se pode dar no cinema da imagem-afecção – já que a ideia de virtualidade está associada ao afeto

<sup>55</sup> Esse é um movimento análogo ao que Deleuze e Guattari defendem: não interpretar, mas investigar o funcionamento.

<sup>56</sup> No original, em espanhol: “exhibir afectos, exhibir cualidades o potencias puras”.

aqui –, o espaço qualquer, “puro lugar do possível”, pode se posicionar em um ponto entre a superação do paradigma da imagem-movimento e a chegada na imagem-tempo. Isso não se dá em todos os momentos, e, nesse ponto do texto, ainda não temos como demonstrá-lo; tentaremos fazê-lo no próximo capítulo, que se propõe a caracterizar a comunicação afetiva que se dá entre os corpos no cinema de Bergman.

Isso não nos interessa meramente para discutir minúcias da filosofia deleuzeana do cinema, mas porque diz respeito à caracterização da comunicação entre corpos que constitui o cerne deste trabalho. O que tentaremos deixar claro é que é através do corpo (rosto) que Bergman introduz a imagem-cristal. “Dê-me portanto um corpo”, dizia Deleuze (2007, p. 227), em sua fórmula de reversão filosófica do platonismo. Para ele, “o corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois” (DELEUZE, 2007, p. 227). O que pode um corpo, o que pode um rosto? Pode mostrar o tempo; é o que mostraremos no capítulo 5.

Em *Imagem-tempo*, Deleuze (2007) trata do cinema do corpo, que seria pertencente a esse paradigma, e não à imagem-movimento. O autor fala de um personagem que “habita seu corpo como uma zona de indiscernibilidade. [...] Seu corpo sempre conservará a marca de uma indecidibilidade que era, apenas, a passagem da vida” (DELEUZE, 2007, p. 242). Ele então propõe uma diferença entre o cinema de ação, que pressupõe um espaço onde está atualizado um estado de coisas, e uma zona de indiscernibilidade característica do cinema de corpo, no qual “o corpo, porém, é inicialmente captado num espaço bem diferente, no qual os conjuntos dispartados se recobrem e rivalizam, sem poderem se organizar conforme esquemas sensório-motores. Aplicam-se um sobre o outro, numa imbricação de perspectivas que faz que não haja meio de discerni-los” (DELEUZE, 2007, p. 242).

É nesse sentido que o espaço qualquer já introduz a imagem-tempo: o caráter do espaço desse cinema do corpo se assemelha ao espaço qualquer do cinema de afecção. Essa zona em que é impossível discernir tem relação com a ideia de Deleuze (1985, p. 136) de que o individual não para de variar – o que é condizente com a ideia do espaço qualquer como “puro lugar do possível”.

Todas as referências que Deleuze faz a Bergman em seus livros sobre cinema estão em *Imagem-movimento* (1985), não havendo nenhuma no segundo tomo, *Imagem-tempo* (2007). Tentaremos caracterizar essa passagem de Bergman para o tempo de outra forma: segundo Deleuze (1985, p. 130), em parte de sua obra, Bergman “atinge o limite extremo da imagem-afecção”. Nossa hipótese é, então, de que o limite da imagem-afecção já seria uma introdução à imagem-tempo. Ou seja, no limite de uma imagem que pertence ao paradigma do movimento, já se antevê uma passagem para o próximo paradigma, o de imagem-tempo.

As quebras de narrativa em *Persona*, além da abertura do filme, parece-nos, já são apontamentos na direção da imagem-tempo. De fato, Susan Sontag (2015, p. 135) especula que o espectador de *Persona* pode ser “incapaz de decifrar se certas cenas têm lugar no passado, presente ou futuro e se certas imagens e episódios pertencem à realidade ou à fantasia”. Ou seja, no centro de um cinema afetivo, há um espaço de indeterminação temporal, que aponta para a cristalização da imagem.

#### 4.2.1 A imagem-afecção em Bergman

A relação entre as teses expostas no subcapítulo anterior e o cinema de Bergman é clara e foi formulada pelo próprio Deleuze. Além disso, é recorrente na literatura sobre a obra de Bergman – tanto acadêmica quando na crítica jornalística – dar atenção ao seu uso do rosto. Bergman parece utilizar a lente da câmera cinematográfica como uma ferramenta de estudo, ou investigação, do rosto humano. Aqui, nos focaremos em discutir essa utilização do rosto a partir da imagem-afecção deleuzeana, e dando atenção – como nos propusemos no início do capítulo – aos elementos de uma comunicação que passe por esse rosto.

Sobre o conceito de imagem-afecção aplicado a um filme, Machado (2009, p. 258) esclarece que “um filme não é feito com um único tipo de imagem” e que “um filme apresenta sempre a predominância de um tipo de imagem”. Ou seja, não é que *Persona*, por exemplo, seja um filme *de* imagem-afecção; a hipótese com a qual estamos lidando aqui é que esse e outros filmes de Bergman sejam predominantemente construídos a partir de imagens-afecção. O cinema de Bergman teria uma dimensão afetiva; essa era a tese de Deleuze.

O cineasta estadunidense Woody Allen afirma, no episódio 2 de *Trespassing Bergman*<sup>57</sup> (2013), que o *close* de Bergman “*burns out of the screen*”. Em uma tentativa de tradução com resultado duvidoso, poderíamos dizer que o que Woody Allen afirma é que o primeiro plano do diretor sueco queima “para fora” da tela. Esse mesmo diretor afirmou que “Bergman desenvolveu uma gramática, um vocabulário para expressar brilhantemente conflitos interiores. Parte dessa gramática era o uso do *close-up* de uma forma que não havia sido usado antes.

---

<sup>57</sup> Trata-se de uma série de seis episódios que convida seis conhecidos diretores – um por episódio – a visitar a cinemateca de Bergman, em Fårö, para, a partir dos filmes que ali havia, discutir diversas questões relativas ao cinema.

*Close-ups* muito próximos e muito, muito, muito longos e estáticos<sup>58</sup>” (ALLEN IN: MACNAB, 2005, documento eletrônico não paginado). Para Singer (2007, p. 76), “nenhum cineasta desde Carl Dreyer se dirigiu aos rostos dos atores com uma intensidade similar à de Bergman<sup>59</sup>”. Essas falas evidenciam que as imagens-afecção de Bergman possuem um caráter distintivo.

O próprio Bergman (1959) é muito claro ao falar da relação do cinema com o rosto<sup>60</sup>. Ele afirma, por exemplo, que “nós deveríamos perceber que o melhor meio de expressão que o ator tem à sua disposição é o seu olhar<sup>61</sup>”. A partir do exposto até agora, podemos afirmar que mesmo um simples deslocamento de olhar constitui a expressão de um afeto por meio do rosto – seria um exemplo do micromovimento que, para Deleuze, caracterizaria o afeto. Assim, em *Persona*, temos, na sequência inicial, a filmagem de uma cena em um necrotério, na qual vemos um dos mortos abrir seus olhos repentinamente:



Figuras 12 e 13. *Persona*.

Um exemplo interessante de como um micromovimento pode se constituir como expressão de afeto vem de *Da vida das marionetes*. Há uma progressiva aproximação da câmera em direção ao olhar do personagem, até que, nos últimos instantes, a imagem fica desfocada. Aqui, acreditamos, fica claro aquilo a que Woody Allen se referia quando falava que o close de Bergman “queima para fora” da tela:

<sup>58</sup> No original, em inglês: “Bergman developed a grammar, a vocabulary to express these inner conflicts brilliantly. Part of this grammar was the use of the close-up in a way it hadn't been used before. Very close and very long, long, long static close-ups”.

<sup>59</sup> No original, em inglês: “No filmmaker since the early Carl Dreyer has focused upon the actors' faces with an intensity similar to Bergman's”.

<sup>60</sup> O rosto parece ter sido um interesse genuíno de Bergman, não apenas no cinema. Em *Imagens*, ele diz: “minha avó *pode* ter sido uma pessoa de dois rostos” (BERGMAN, 1996, p. 80, grifo do autor).

<sup>61</sup> No original, em francês: “Nous devrions réaliser que le meilleur moyen d'expression que l'acteur a à sa disposition est son regard”.



Figuras 14, 15, 16 e 17. Da vida das marionetes.

Vale notar ainda que, para Deleuze (1985, p. 125), “não cabe distinguir os primeiros planos dos primeiríssimos planos, ou dos *inserts*, que só mostrariam uma parte do rosto”. Ou seja, não importa se primeiro ou primeiríssimo plano: está-se lidando com afecções e afetos.

Veja-se estas afirmações de Bergman (as quais já reproduzimos parcialmente, na introdução) a respeito do rosto no cinema: “a cinematografia do rosto humano nos trouxe o que de mais fantástico podemos ver na arte: o rosto humano em movimento [...] Nós podemos ver os milhares de músculos ao redor dos olhos, ao redor da boca. Podemos ver como o sangue vai e volta no rosto<sup>62</sup>” (BERGMAN *apud* SINGER, 2007, p. 75-76). Em *Sonata de outono*, a personagem de Ingrid Bergman diz que pôde sentir a doença de sua filha deficiente através dos músculos de sua face quando a segurou em suas mãos:

---

<sup>62</sup> No original, em inglês: “the cinematography of the human face has brought to us the most fantastic thing we can see in art. That is, the human face in movement [...] we can see the thousands of muscles here around the eyes, around the lips. We can see how the blood comes and goes in the face”.





Figura 18. Sonata de outono.

O diretor sueco inclusive trata o primeiro plano como um instrumento de avaliação da capacidade do cineasta:

O primeiro plano, composto objetivamente, perfeitamente dirigido e atuado, é para o diretor o mais extraordinário meio de investigação, e ao mesmo tempo a prova mais flagrante de sua competência ou de sua incompetência. A abundância ou a ausência de primeiros planos revelam, sem a menor dúvida, o caráter do diretor e o grau de seu interesse por outrem<sup>63</sup>. (BERGMAN, 1959)

Para exemplificar a imagem-afecção em Bergman, mostramos uma imagem de *Sonata de outono*, no qual há uma cena em que a personagem interpretada por Liv Ullmann toca uma peça no piano para sua mãe (interpretada por Ingrid Bergman), que é pianista profissional. Quando essa começa a tocar a peça, tentando ensiná-la a fazê-lo corretamente, a personagem de Ullmann foca sua atenção não nas mãos da mãe-pianista, mas em seu rosto:

---

<sup>63</sup> No original, em francês: “Le gros plan, objectivement composé, parfaitement dirigé et joué, est pour le metteur en scène le plus extraordinaire moyen d’investigation, en même temps que la preuve la plus flagrante de sa compétence ou de son incompetence. L’abondance ou l’absence des gros plans révèlent sans le moindre doute le caractère du metteur en scène et le degré de son intérêt pour autrui”.



Figura 19. Sonata de outono.

O que é importante notar é que apenas essa imagem-afecção já evidencia o conflito central do filme, que é, justamente, o da relação entre mãe e filha. Ao abordar o que entendia serem os problemas desse filme, Bergman (1996, p. 332) afirmou que ele deveria ter tido “apenas duas personagens. O meio e tudo o mais deveria ter sido posto de lado. Três atos sob três luminosidades: a da tarde, a da noite e a da manhã. Sem cenários volumosos. Apenas dois rostos e três tipos de luz. Foi assim que eu inicialmente imaginei *Sonata de outono*”. Ou seja, todo o resto, o personagem do marido de Liv Ullmann, a irmã dela, a casa, tudo seria excessivo; importam apenas os rostos, e a iluminação que sobre eles incide. A fala de Bergman é importante pois evidencia como a afecção está descolada da narrativa de um dado filme, sendo independente dela. No contexto de nosso trabalho, isso é essencial: basta ver como não lançamos mão de sinopses dos filmes em nossas explicações sobre por que eles constituem um cinema de afecção.

Podemos identificar – ainda que falando em termos bastante gerais – ao menos três características do primeiro plano de Bergman que fazem com que essa seja uma característica distintiva de seu cinema (as três estão relacionadas entre si). O primeiro uso distintivo seria, justamente, a reincidência do rosto em primeiro plano. O segundo seria a duração dos planos de rostos em *close*: Bergman deixa a câmera focar os rostos de seus personagens por muito mais tempo do que seria tolerável para outros cineastas. O terceiro é que ele tende menos a produzir cortes que alternem a imagem de um rosto ao outro do que seria usual no cinema. No limite, ele faz cenas inteiras focando em apenas um personagem, sem mostrar as reações de seu interlocutor – e inclusive repete a cena depois, mostrando-a justamente do ponto de vista inverso. A questão, no entanto, é justamente que não se trata da mesma cena, mas de outra;

mesmo que as falas sejam as mesmas, a segunda cena se torna outra cena – a partir do rosto, da imagem-afecção.

Em *Persona*, esse recurso é tão significativo que o clímax do filme ocorre justamente quando ele é explorado ao máximo. Bergman nos apresenta, em cenas subsequentes, a mesma conversa, primeiro na visão de uma personagem e depois na de outra. Deleuze (1985, p. 122) diz que “o afeto é feito desses dois elementos: a firme qualificação de um espaço branco, mas também a intensa potencialização do que nele vai ocorrer”; há um senso de expectativa criado a partir da repetição da fala. Bergman encerra a cena com um plano que mostra duas metades da face de cada uma, convertendo-as em um rosto só. Trata-se de uma das imagens mais conhecidas de seu cinema:



Figura 20. *Persona*.

Susan Sontag (2015, p. 136) aponta que “o que acontece no decorrer do filme, segundo o consenso dos críticos, é que, através de algum processo misterioso, as duas mulheres trocam suas identidades<sup>64</sup>”. Deleuze (1985, p. 129) afirma que “é inútil se perguntar se são duas pessoas que se pareciam antes ou que passam a se parecer, ou, ao contrário, uma única pessoa que se

---

<sup>64</sup> A autora afirma que “essa leitura dominante de *Persona* é uma grosseira simplificação e um desvirtuamento da obra” (SONTAG, 2015, p. 137).

duplica. Não é nada disso”. O que ocorre aqui é uma perda da individuação, da socialização e da comunicação, de acordo com o autor:

o primeiro plano não duplica um indivíduo, assim como não reúne dois indivíduos – ele suspende a individuação. Então o rosto único e devastado une parte de um a uma parte de outro. A esta altura, ele não reflete nem ressentido mais nada, apenas experimenta um medo surdo. Ele absorve dois seres e os absorve no vazio. E no vazio ele é o próprio fotograma que queima<sup>65</sup>, tendo o Medo por único afeto: o primeiro plano-rosto é ao mesmo tempo a face e seu apagar. (DELEUZE, 1985, p. 129)

Na perspectiva de Deleuze, a individuação, a socialização e a comunicação seriam as funções do rosto – que a imagem-afecção subverte, ou abstrai. Para Deleuze (1985, p. 139), “não há primeiro plano de rosto. O primeiro plano é o rosto, mas precisamente o rosto enquanto tendo desfeito sua tripla função”. Nesse momento, em que o rosto perde suas três características, ele “passaria a ser uma expressão de afetos”, nos diz Ulpiano (1995b, documento eletrônico não paginado); “o rosto se despersonaliza para poder expressar somente afetos. Ele é pura expressão de afetos”. O que se passa ali, na fusão dos dois rostos, é, justamente, o micromovimento que caracteriza o afeto.

No primeiro plano, o rosto perderia a função comunicante. Quando Deleuze fala da perda das três características, ele está expressando uma concepção diametralmente oposta à que dá conta de que comunicar é comunicar afetos. Aqui, em Deleuze, pelo contrário, a perda da capacidade de comunicar do rosto é condição para o surgimento dos afetos expressos nesse rosto. O que podemos estabelecer é que o que Deleuze entende como comunicante parte de uma compreensão da comunicação que não faz sentido para o contexto deste trabalho.

Para Deleuze, linguagem é obediência, e a comunicação se estatui como repetição de palavras de ordem: “quando a professora explica uma operação às crianças, ou quando ela lhes ensina a sintaxe, ela não lhes dá, propriamente falando, informações, [ela] comunica-lhes comandos, transmite-lhes palavras de ordem” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 32). Segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 12), “a unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem. [...] A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer”. A comunicação faz obedecer; essa é sua função, de acordo com Deleuze.

O que nos parece é que a teoria de Deleuze, e mais especificamente, seus escritos sobre os afetos e sobre a imagem-afecção, pode levar a uma concepção de comunicação que não a reduza nem a um sentido clássico do termo nem a esse de obediência. Ou seja, acreditamos que existe, no próprio Deleuze, elementos para tratar os fenômenos comunicacionais a partir de

---

<sup>65</sup> Deleuze faz referência aqui a um plano de *Persona*, que mostra, justamente, um fotograma em chamas.

parâmetros mais sofisticados que os dos enunciados acima, que associam a comunicação a palavras de ordem. É nesse sentido que buscamos trabalhar aqui, a partir da materialidade dos filmes de Bergman, e de uma concepção do que é a comunicação que é incompatível com essa, simplista, de que ela seria repetição de ordens. Assim, nos esforçamos por caracterizar uma comunicação afetiva, que, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, advém de Deleuze e nega-o.

Na cena-clímax a que nos referíamos, Bibi Andersson se mantém impassível: sua expressão praticamente não se altera. Liv Ullmann, por outro lado, expressa uma transformação, que se dá a partir daquele encontro de corpos. Ela tenta manifestar uma individuação, mas não consegue – e acaba dando lugar à afecção. É disso que se trata na suspensão da individuação: o indivíduo dá lugar ao regime do dividual, e é no dividual que se dão os afetos.

Sontag (2015, p. 146) aponta que “Bergman reteve suficiente informação sobre a história das duas mulheres [de *Persona*] a ponto de tornar impossível determinar com clareza os principais traços (sem falar em todos eles) daquilo que se passa entre elas”. Isso faz parte de um procedimento que visa à suspensão da individuação, a qual se realiza efetivamente no primeiro plano – já era o que Bergman (1996, p. 332) indicava ao dizer que *Sonata de outono* deveria ter tido “apenas duas personagens [...], apenas dois rostos”. As “funções do rosto supõem a atualidade de um estado de coisas em que pessoas agem e percebem. A imagem-afecção vai fazê-las derreter, desaparecer. Estamos diante de um roteiro de Bergman”, diz Deleuze (1985, p. 128-129). Os closes do cinema de Bergman abstraem e fazem desaparecer o indivíduo em sua atualização em um estado de coisas, dando lugar a um dividual que se passa no espaço qualquer.

No caso de *Persona*, a suspensão da individuação se realiza com maior intensidade no plano que integra os rostos das duas, mas está presente nos primeiros planos ao longo de todo o filme. Isso é importante pois é exatamente quando a individuação é suspensa que irá se configurar a comunicação afetiva. Ao contrário do que apontava Deleuze, na imagem-afecção não há a perda da comunicação; é justamente no rosto que se pode entrever os efeitos dos encontros entre corpos que caracterizam a comunicação no cinema de Bergman.

Assim, o cinema de afecção é o cinema não do individual, mas do dividual, e da expressão de afetos, que se tornam possíveis a partir da imagem-afecção. A imagem-afecção é um virtual, que se atualiza de uma dada forma em um afeto no rosto de um personagem em um atual, mas não se reduz nem a ele nem a esse atual. Inclusive, sequer precisa pertencer a um *personagem* – pode estar contido em um objeto. O afeto não é do domínio de um indivíduo, mas de um corpo – corpo que, reiteramos, é compreendido aqui de uma forma que alarga o conceito e não o reduz ao humano.

Há uma cena em *O sétimo selo* que nos ajuda a qualificar essa discussão sobre o *dividual*. Nesse filme, Bergman recorre a uma linguagem simbólica: há a Morte, de maneira mais evidente, mas há ali também uma construção feita pelo diretor de um período da Idade Média em que a Europa era assolada pela peste, especialmente na forma como se recorria à fé e à religião para se lidar com a devastação causada por dita doença. Nesse sentido, uma das cenas mais marcantes do filme é a procissão dos religiosos que se autoflagelam, creditando a peste à fúria de Deus para com os infiéis. Ela caracteriza o que Deleuze trata como uma *série intensiva* que o cinema de afecção poderia conter, a qual teria como função realizar a passagem de uma qualidade a outra. Para ele, “esse aspecto serial encarna-se melhor através de vários rostos simultâneos ou sucessivos” (DELEUZE, 1985, p. 117). Isso é importante pois

séries intensivas compactas e contínuas [...] extravasam qualquer estrutura binária e ultrapassam a dualidade do coletivo e do individual. Elas atingem antes uma nova realidade que se poderia denominar o *Dividual*, unindo diretamente uma reflexão coletiva imensa às emoções particulares de cada indivíduo, exprimindo, enfim, a unidade da potência e da qualidade. (DELEUZE, 1985, p. 120)

Na cena, há uma rápida sucessão de diferentes rostos que expressam suas reações ao flagelo dos religiosos, as quais se dão exclusivamente pelos rostos:



Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26. O sétimo selo.

A cena é um exemplo claro de suspensão da individuação e de caracterização do *dividual*, instaurado a partir dessa *série intensiva*: nela, alternam-se o protagonista (Max von

Sydow) e diversos personagens que não fazem parte da narrativa do filme – todos igualados pelo primeiro plano. Neste mesmo filme, há ainda uma visão de um personagem, que acredita ter visto a Virgem Maria e o bebê Jesus. Singer (2007, p. 54) nota que Bergman deu ao seu cinegrafista a orientação de que a cena “deveria ser filmada para fazer com que eles parecessem quaisquer outras mulher e criança<sup>66</sup>”.

Anteriormente, abordamos aquele que pode ser considerado como o filme afetivo por excelência: *A paixão de Joana d’Arc*, de Dreyer. Ali, no filme composto quase que exclusivamente por imagens-afecção, temos a partir do rosto da personagem principal não uma afirmação redundante e contínua de Joana d’Arc, mas uma suspensão da individuação que a torna não apenas Joana d’Arc, mas a expressão virtual de todas as mulheres – inclusive Joana d’Arc. No *Sétimo Selo*, em meio ao desespero medieval com a peste negra, Bergman nos mostra uma de suas expressões: a caça às bruxas. Há uma personagem capturada e condenada à morte por supostamente ter encontrado o Diabo. Também ela, crucificada e prestes a ser queimada viva, é Joana d’Arc<sup>67</sup>:



Figuras 27 e 28. O sétimo selo.

Mas não se trata da referência à fogueira, e sim da suspensão da individuação que caracteriza a afecção nos diferentes filmes de Bergman. Essa qualidade se torna mais evidente por causa da fogueira – mas todas as mulheres estão contidas ali, em potencial. O rosto tem como uma de suas funções a individuação; no entanto, quando em primeiro plano, ele perde a sua individuação. Assim, Liv Ullmann pode ser todas as mulheres do mundo – inclusive Joana d’Arc –, mas não se trata da repetição da atriz ao longo da obra de Bergman, e sim da suspensão

<sup>66</sup> No original, em inglês: “must be filmed to make them look like any other mother and child”.

<sup>67</sup> Woody Allen (2013, p. 8) já dizia que a “queima da bruxa” era “digna de Carl Dreyer”.

da individuação, que instaura o *dividual*. Ou seja, transita-se entre Joana d'Arc, bem como entre todas as mulheres possíveis. Esta imagem poderia estar em Dreyer:



Figura 29. Vergonha.

Não é, portanto, a repetição da atriz que instaura a suspensão da individuação. Ela apenas aponta nesse sentido, e o evidencia. Isso se dá porque “o rosto-primeiro plano não age nem através da individualidade de um papel ou de um caráter, nem mesmo através da personalidade do ator” (DELEUZE, 1985, p. 133). Deleuze (1985, p. 134) se refere a “esses estranhos casamentos cinematográficos em que a atriz empresta seu rosto e a capacidade material de suas partes, enquanto o diretor inventa o afeto ou a forma do exprimível que os tomam de empréstimo e os modelam”. O autor poderia perfeitamente ter escrito Liv Ullmann, no lugar de *atriz*, e Ingmar Bergman, no de *diretor*.

No sentido desses apontamentos que vimos fazendo, outra expressão desse cinema do *dividual* são os nomes próprios em Bergman. Além de utilizar de forma recorrente, ao longo de sua obra, um grupo reduzido de atores<sup>68</sup>, Bergman, em geral, escolhia para as suas personagens femininas algum dos seguintes nomes: Maria, Anna, Karin, Marianne, Elisabet, Ingrid, Sara e Alma<sup>69</sup>. Também sobrenomes são recorrentes: Egerman, Akerblom, Vogler, Vergerus, Rosenberg e Winkelmann. No cinema de Bergman, “o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14).

<sup>68</sup> Os mais assíduos foram Liv Ullmann, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Erland Josephson e Gunnar Björnstrand.

<sup>69</sup> Como é fácil de se confundir com esses nomes no conjunto dos filmes, evitamos usá-los ao longo do trabalho. Preferimos, por conta disso, utilizar os nomes dos atores.



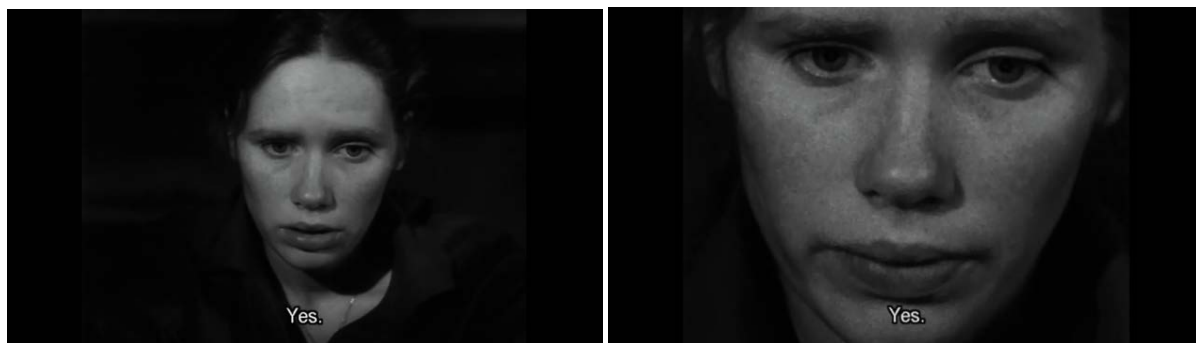
Podemos especular que a suspensão da individuação é o que instaura a universalidade do cinema de Bergman; ou seja, que o que acontece com aqueles personagens está relacionado a toda experiência humana. Reinaldo (2012, p. 121) nos ilumina nesse caminho: “o interesse pelo rosto coincide com o nascimento do homem moderno e é crucial para sua decifração”. Assim, a fusão dos rostos e a perda da individuação seriam signos da dissolução do homem moderno. Denilson Lopes (2013) nos ajuda na construção desse argumento, ao retomar algumas formulações de *O que é filosofia?*, de Deleuze e Guattari (2010):

Afectos [...] podem emergir, em conjunto com perceptos, “as paisagens não humanas da natureza” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 220), entre pessoas, espaços e coisas, portanto mais em sintonia com as configurações de uma subjetividade pós-humana, que desconstrói a centralidade do homem, presente na arte, desde a perspectiva renascentista ao teatro naturalista, no horizonte de um “dever sensível” que “é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é)” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 229). (LOPES, 2013, p. 257)

Essa problemática da desconstrução da centralidade do homem é caracterizada em Bergman a partir do conceito de *rostidade*. Para o âmbito deste trabalho, parece-nos importante refletir sobre o que a suspensão da individuação e essa desconstrução do humano têm a dizer para a comunicação.

Atentamos agora para um procedimento da imagem-afecção em Bergman. O diretor não era dado a movimentos de câmera; normalmente, ele a deixava fixa. Quando há movimentos, esses são limitados; nos filmes que analisamos, não há longos planos-sequência com movimentação de câmera, por exemplo. O movimento, quando ocorre, se dá, de forma geral, em direção ao primeiro plano – em direção ao rosto. Quando há algum evento decisivo, Bergman se dirige ao rosto dos personagens para nele averiguar suas reações. No início de *O ovo da serpente*, o personagem principal entra em um quarto e se depara com seu irmão morto; trata-se de um suicídio. Não há iluminação na soleira da porta, onde o personagem se encontra; mesmo assim, mesmo que esteja escuro, a câmera é focalizada sobre seu rosto: é sempre em direção ao rosto que Bergman se movimenta – mesmo que, nesse caso, não possamos vê-lo. Essa ideia do movimento em direção ao primeiro plano é um procedimento importante da imagem-afecção em Bergman e será explorada em nossas análises.

Outro exemplo é esta cena de *A hora do lobo*, que mostra o rosto de Liv Ullmann, já em primeiro plano, e, após um movimento bastante rápido, temos uma imagem ainda mais próxima do rosto da personagem:



Figuras 30 e 31. A hora do lobo.

Tal uso parece servir, ao menos nesse exemplo, para um efeito de dramatização. De fato, a esse plano segue-se a cena do infanticídio perpetrado pelo personagem de Max von Sydow. Além da evidente violência dessas imagens, é curioso notar como, embora tanto ele quanto a criança falem durante a cena, essas falas não são ouvidas por nós; ao longo de toda a cena, o som é composto apenas por uma trilha sonora extra-diegética. Isso evidencia a força da *imagem por si mesma* em Bergman: “Frequentemente, ao ver um filme de Bergman, temos a impressão de que as imagens falam por si mesmas, já que [ele] seguidamente utiliza o recurso de fazer calar seus personagens para que sejam seus rostos os que falem<sup>70</sup>” (PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 86).

Essa força das imagens também pode ser vista em *O sétimo selo*. O clímax desse filme se dá no momento em que a Morte, tendo já vencido a partida de xadrez com o cavaleiro, entra no castelo onde estão ele, sua mulher e as pessoas que o haviam acompanhado em sua jornada. As reações dos presentes – expressas em seus rostos – variam: uma personagem ajoelha-se e recebe a Morte; o cavaleiro recorre à fé; seu escudeiro aponta a falta de sentido dessa atitude, e encara a Morte com estoicismo:

---

<sup>70</sup> No original, em espanhol: “frecuentemente, al ver una película de Bergman tenemos la impresión de que las imágenes hablan por sí mismas, ya que utiliza a menudo el recurso de hacer callar a sus personajes para que sean sus rostros los que hablen”.



Figura 32. O sétimo selo.

O quadro serve, justamente, a uma explicação sobre a potência da imagem no cinema de Bergman. O que acabamos de descrever é uma cena, de minutos, e as atitudes dos personagens, as quais são expostas a partir das falas. O que é interessante é como pode-se depreender essas reações apenas a partir da imagem, pela potência da expressividade dos rostos. Ali, no retrato das reações dos indivíduos à iminência da morte, diferentes agenciamentos passam por eles e se manifestam – enquanto imagem-afecção, por meio do rosto – diferentemente, em cada um. Bergman explicita isso ao filmar um plano que mostra simultaneamente os rostos das seis pessoas (o *frame* que apresentamos é o final de um deslocamento do plano).

### 4.3 Rostidade

O propósito deste subcapítulo é efetivar a passagem de uma leitura da obra de Bergman feita a partir do rosto para uma feita a partir da *rostidade*, conceito proposto por Deleuze e Guattari (2012) no terceiro volume de *Mil Platôs* cuja proposta central afirma que um rosto não precisa ser, necessariamente, um rosto; pode ser um objeto que esteja cumprindo a função de rosto. Essa ideia de um rosto que não é rosto é central para a configuração da comunicação afetiva, na medida em que evidencia que ela não se reduz ao humano. De fato, a rostidade diz

respeito a um dispositivo, não necessariamente humano, que exprime afetos. Nosso percurso neste capítulo iniciou com o rosto, e, agora, discute a rostidade, de modo a introduzir a apresentação das figuras da comunicação afetiva em Bergman, que se dará no capítulo 5.

“Por que as coisas não seriam passíveis de expressão? Há afetos de coisas”, afirma Deleuze (1985, p. 125) em meio aos desdobramentos de suas teses sobre a imagem-afecção. Ou ainda: “evidentemente as coisas têm afetos, posto que o afeto é a qualidade considerada independentemente de sua atualização em um estado de coisas. Por que, então, as coisas não atualizariam afetos tanto quanto as pessoas?”<sup>71</sup> (DELEUZE, 2011, p. 133-134).

Fica claro, assim, que existem *afetos das coisas*. Isso é importante porque é por esse caminho que nos aproximamos do *dividual*. Não há, aqui, um privilégio do indivíduo; no cinema de afecção, um objeto pode ser tão ou mais potente que um rosto em sua qualidade afetiva. Por conta disso, a comunicação afetiva não é uma comunicação do indivíduo: estamos em outro regime, no *dividual*. Nele, as coisas – os objetos – comunicam.

As teses de Deleuze (1985; 2007) sobre o cinema em que baseamos nossa exposição teórica até o momento foram desenvolvidas em uma obra de dois tomos (*Imagem-movimento e Imagem-tempo*) publicados nos anos 80; antes, no platô *Ano zero – Rostidade* (o livro *Mil Platôs* é de 1980), Deleuze e Guattari (2012) já propunham a aproximação do cinema com o conceito, ali criado, de *rostidade*. Neste texto, os autores desenvolvem explicações do conceito de rostidade em que utilizam como exemplo *close* do cinema. Por exemplo: “O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 43). A palavra *rostidade* – no original em francês, *visagéité* – é um neologismo derivado de *visage* (rosto)<sup>72</sup>.

Em primeiro lugar, é preciso assinalar que a rostidade não se reduz a formulações que têm como o objeto o rosto; é antes um conceito que faz parte da investigação sobre o problema da linguagem que Deleuze e Guattari empreendem em *Mil Platôs*. Deleuze registra que “há uma relação linguagem-rosto, e, como diz Félix, a linguagem é sempre indexada sobre traços de rosto, traços de rostidade” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 32). Assim, quando se fala nos termos que apresentamos aqui, pode-se estar falando de um objeto rostificado – ou seja, um objeto que passou por um processo de rostificação –, que cumpra a função de rosto, mas que não necessariamente seja um rosto.

<sup>71</sup> No original, em espanhol: “Evidentemente las cosas tienen afectos, puesto que el afecto es la cualidad considerada independientemente de su actualización en un estado de cosas. ¿Por qué, entonces, las cosas no actualizarían afectos tanto como las personas?”

<sup>72</sup> Na tradução brasileira de *Imagem-movimento*, de 1985, *visagéité* foi traduzido por *rosticidade*. Nas traduções de *Mil Platôs*, realizadas ao longo da década de 90, criou-se o termo *rostidade*, o qual utilizamos neste trabalho.

Para Deleuze e Guattari (2012, p. 55), o rosto “jamais supõe um significante ou um sujeito prévios”, e “introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 49). A ideia de um rosto individual faz muito pouco sentido aqui: “Não é um sujeito que escolhe os rostos [...], são os rostos que escolhem seus sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 53). Essa ideia de que *são os rostos que escolhem seus sujeitos* é relevante para a investigação sobre filmes como os de Bergman, que, de acordo com a ideia com a qual estamos trabalhando aqui, são constitutivos de um cinema da imagem-afecção.

Essa ideia é, ainda, análoga àquela que diz que os enunciados são produto não de um sujeito, mas de um agenciamento (DELEUZE; PARNET, 1998). Segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 47), “é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos”. Para este trabalho, o que importa de fato são as operações do cinema de Bergman que permitem caracterizar a comunicação afetiva – que se dão independentemente das individualidades.

É também nesse domínio pré-individual que está contido o conceito de afeto, conforme já mostramos. Com base no que expusemos até agora, podemos estabelecer uma relação entre agenciamentos, afetos e rostidade. Deleuze postula que “é o conjunto dos afetos que se transformam e circulam em um agenciamento de simbiose definida pelo co-funcionamento de suas partes heterogêneas” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 84).

O que é essencial notar, para os fins deste trabalho, é que a rostidade não se manifesta materialmente apenas em rostos físicos, humanos. O que poderia ser, então, esse objeto rostificado, esse rosto que não é rosto? Já mencionamos as mãos e os relógios. Nossa pesquisa permitiu identificar sete figuras que são recorrentes nos primeiros planos de Bergman: mãos, relógios, óculos, máscaras, espelhos, estátuas e a multidão. O próximo capítulo é o de análises, as quais se dão em cima dessas imagens da rostidade em Bergman, a partir das quais buscaremos demonstrar que, em seu cinema, comunica-se por meio dos rostos, ou de seus equivalentes. Essas análises serão descrições de diferentes processos de atualização da rostidade, compreendida como um virtual.

A rostidade é importante para nós como uma passagem – essa que estamos construindo aqui –, no sentido em que é essencial para configurar a operação que constitui a comunicação afetiva, na medida em que essa não se reduz ao indivíduo ou mesmo ao humano, podendo se constituir a partir de corpos que são objetos. O que mostraremos é que, em Bergman, o rosto toma muitas formas.

Seria possível efetuar uma análise apenas dos rostos, que buscasse identificar suas funções comunicativas. Mas o que faremos é buscar a metonímia do rosto, ou seja, procurar rostos justamente onde eles estão (aparentemente) ausentes: longe dos rostos humanos. Acreditamos que é pelo caráter diferencial das imagens da rostidade que poderemos caracterizar a comunicação afetiva. Essa se dá para além do rosto humano, e foi além dele que fomos buscar as figuras de expressão dessa comunicação.

A questão dos objetos em Bergman, embora seja pouco abordada na literatura sobre o cineasta, não está de todo ausente. O próprio diretor, ao falar sobre a experiência atribulada da produção de seu primeiro filme, *Crise* (1945), disse que “a filmagem continuou, o programa foi cumprido, mas se eliminou tudo o que eu tinha imaginado sobre ângulos para as tomadas de rostos, objetos e gestos” (BERGMAN, 2013, p. 84). Ou seja, desde o início de sua carreira, já havia uma preocupação com esses elementos. Singer (2007, p. 84) já apontava que “para Bergman, a mão e rosto são as ferramentas principais no que ele descreve como seu artesanato diário<sup>73</sup>”.

Os objetos que passam por um processo de rostificação “*me olham*”, segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 46). Deleuze (1985, p. 123), referindo-se inclusive a um filme de Bergman, aponta a existência de “‘olhares-câmera’ [...] que estabelecem uma reflexão total e conferem ao primeiro plano uma lonjura que lhe é própria”. A ideia de uma lonjura que é própria ao *close* em sua proximidade parece nos conduzir a uma melhor compreensão de por que Benjamin (1990, p. 215) enxergou no rosto uma expressão residual da aura, vista por ele como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar”. Evidentemente, por se tratar de mídia reprodutível, o cinema não envolve uma *única aparição* de nada, e, por conta disso, não há qualquer possibilidade de nele se constituir a aura de que falava Benjamin. O que podemos refletir é sobre se algo se mantém, ou seja, se há alguma espécie de resíduo disso no rosto no cinema, a partir da ideia de um “*poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148, grifo do autor).

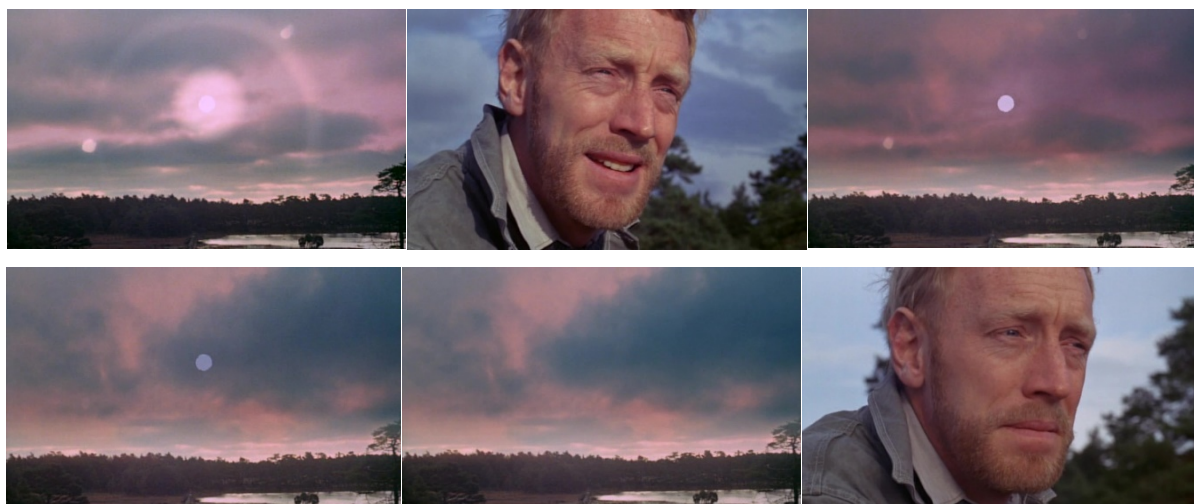
Didi-Huberman (2010, p. 30, grifos do autor) coloca a questão: “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” Nesse sentido, Valéry (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150) diz que “as coisas que vejo me veem tanto quanto as vejo”. No cinema de Bergman, há sempre um rosto a nos olhar – de fato, é isso o que caracteriza um cinema de afecção. Como já notamos, “o primeiro plano é sempre

---

<sup>73</sup> No original, em inglês: “For Bergman the hand and the face are the principal tools in what he describes as his workaday craft”.

intensidade” (ULPIANO, 1995a): o cinema de Bergman é tomado por intensidades em *close* que nos olham; é a partir daí que nossa investigação sobre a comunicação se constitui.

Um exemplo claro desse algo que está diante de nós e que *nos olha* pode ser encontrado na cena inicial do filme *Uma paixão*, em que Max von Sydow tem uma alucinação ao olhar para o céu. O brilho imaginado do sol altera-se, movimenta-se e vai progressivamente se apagando:



Figuras 33, 34, 35, 36, 37 e 38. *Uma paixão*.

O rosto de von Sydow exprime um afeto, mas a relação que o produziu se deu a partir da alucinação, o brilho em primeiro plano. Trata-se de um rosto que não é rosto e, mais do que isso, de um exemplo da rostidade como algo que *me olha*. Deleuze (1985, p. 134) diz que o primeiro plano “pode, enfim, comportar um espaço-tempo, em profundidade ou em superfície, como se o tivesse arrancado às coordenadas de que se abstrai [...] É como um curto-circuito do próximo com o longínquo”. É nesse curto-circuito que se estatuem as imagens de rostidade.

Segundo Deleuze (1985, p. 133), “os afetos não têm a individuação dos personagens e das coisas [...]. Eles têm singularidades que entram em conjunção virtual e constituem a cada vez uma entidade complexa”. Retomando a questão sobre *o que pode um corpo?*, o que iremos afirmar é que as coisas – que têm afetos, como mostramos –, esses corpos que são objetos rostificados, podem comunicar; ou seja, os objetos comunicam. É para isso que a nossa dissertação conduz, e é isso que será demonstrado no capítulo seguinte. O objetivo do próximo capítulo é realizar analiticamente a configuração da comunicação afetiva em Bergman, a partir da apresentação de recorrências de objetos em seus filmes que compreendemos como figuras de uma comunicação afetiva, a qual se dá entre esses corpos, e que nega a tese da incomunicabilidade, lugar-comum nas interpretações sobre a obra do cineasta.



Figura 39. Da vida das marionetes.



## 5 FIGURAS DA COMUNICAÇÃO AFETIVA NO CINEMA DE BERGMAN

é da exceção o estado das coisas: em primeiro há o homem *havia um homem ali? está-se a ver se havia* nele ali a intervenção à superfície dos fatos *fazer parar o tempo – nada que fosse ao acontecimento se dando à revelia dos cálculos – fazer turvar a palavra na que o que for corpo dança – nada que sugerisse o coletivo acorde persistindo ao cálculo da queda* em primeiro há o homem *seria isto o homem?* e seria nele a inscrição de trabalhos árduos [...] houve quem dissesse *eis o homem!* Houve quem dissesse do seu limite *o extenuado* faquir das horas improváveis *este o homem!* M'a persiste o encargo da suspeita se a despeito de tudo alguém for que o diga *ali o homem* será isto o homem?

André Queiroz, “o ovo da serpente.”

Encerramos o capítulo anterior tratando de objetos rostificados, objetos que *nos olham*. Esses objetos são dispositivos afetivos, tanto quanto o rosto ou as mãos. Não há, portanto, uma preponderância do humano: um relógio é um corpo, tanto quanto um rosto o é, e, como mostraremos, ambos comunicam. Apresentaremos agora os resultados da pesquisa que buscou encontrar nos filmes de Bergman figuras que expressam a comunicação afetiva. A partir de procedimentos metodológicos realizados com esse material, identificamos recorrências ao longo da obra de Bergman, e, a partir delas, compusemos nossas análises.

Essas análises conduzem à afirmação de que, em Bergman, comunica-se por meio de equivalentes de rostos; é o que buscaremos demonstrar aqui. As figuras da comunicação afetiva são as mãos (5.1), os relógios (5.2), os óculos (5.3), as máscaras (5.4), os espelhos (5.5), as estátuas (5.6) e a multidão (5.7). É a partir dessa comunicação afetiva que buscaremos demonstrar que o que há no cinema de Bergman é não uma incomunicação, mas uma comunicação que passou por um processo de rostificação, uma comunicação que é tomada por traços de rostidade.

De acordo com a perspectiva deste trabalho, é a partir da afecção, da relação com outro corpo, que se estabelece a comunicação. Aqui, tentaremos mostrar que, por exemplo, mesmo relógios são corpos, e, quando em imagem-afecção, expressam afetos. Buscaremos caracterizar ainda que até o movimento de retirar ou de colocar óculos em um rosto pode ser compreendido como comunicacional. Assim, nos esforçaremos para caracterizar aqui que o que há, no cinema de Bergman, é não a incomunicabilidade, mas uma comunicação de ordem afetiva que se

manifesta em seus filmes através de diferentes dispositivos afetivos – de diferentes rostos, que cumprem a função de rostos, ainda que não o sejam.

Nossa intenção não é mostrar todas as imagens dos objetos que capturamos, mas as que têm pertinência para esta pesquisa e para as problemáticas por ela instauradas. Buscaremos articular as reflexões sobre as imagens a partir dos parâmetros colocados no capítulo anterior, em que discutimos os conceitos de imagem-afecção e de rostidade.

Ao longo das ocorrências de imagem-afecção que mostraremos, iremos problematizar a afirmação de Deleuze de que Bergman levou a imagem-afecção ao extremo. Nessa discussão, levaremos em conta a ideia de que – como indicamos no capítulo anterior – o extremo da imagem-afecção pode se constituir como um limite da imagem-movimento e como introdução à imagem-tempo. Para tal, nos centraremos no conceito deleuzeano de fabulação. Tentaremos mostrar que, em determinados momentos, o limite extremo a que Bergman leva a imagem-afecção (na visão de Deleuze) já se constitui como introdução ao regime da imagem-tempo. Nesse sentido, a comunicação afetiva é instaurada no cinema de Bergman a partir de figuras que, em determinados momentos, são também figuras do falso.

## 5.1 As mãos

Neste subcapítulo, nossa intenção é apresentar e discutir imagens a partir das quais uma mão pode ser caracterizada como rosto. Um exemplo é uma cena do filme *Da vida das marionetes*, na qual o personagem relata um sonho, o qual sonhou dentro de outro sonho. Nele, seus olhos estão fechados, e sua boca é incapaz de falar. No entanto, isso não o inquieta, pois permitiu-lhe, segundo o próprio, concentrar-se em suas mãos, ou, mais bem, nas pontas de seus dedos. Embora o que vejamos, em primeiro plano, sejam mãos normais, ele diz que, na ponta de cada um dos dedos, havia um olho:



Figura 40. Da vida das marionetes.

Essa mão-rostão passa, então, a deslizar sobre o corpo da mulher do personagem: por seu rosto, por seus seios, por suas pernas. Trata-se de uma relação afetiva que se estabelece entre a mão e o corpo, de natureza tátil. Essa cena, parece-nos, constitui aquilo que Deleuze (2007, p. 22) chamou de uma imagem sensorial pura: “É o tátil que é o mais apto a constituir uma imagem sensorial pura, com a condição de que a mão renuncie a suas funções preensíveis e motoras, contentando-se com um puro tocar”.

Isso é importante, pois são essas *imagens puras* de Deleuze que instauram o que ele compreende como *espaço qualquer*: “uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de ‘espaço qualquer’” (DELEUZE, 2007, p. 14) – e são essas imagens que dão a ver a imagem-tempo. Ali, no espaço qualquer em que se passa o sonho, o personagem mantém uma relação afetiva com sua mulher a partir do tátil – a partir de sua mão.

Em *O sétimo selo*, o cavaleiro medieval tem um momento de epifania que se dá a partir de sua própria mão: “Esta é minha mão. Posso mexê-la. Meu sangue passa por ela. O sol está alto no céu e eu, Antonius Block, estou jogando xadrez com a Morte”.



Figura 41. O sétimo selo.

Referindo-se a esse filme, Singer (2007, p. 56) nota que “a imageria da mão fornece a Bergman um grande instrumento do qual ele fará uso posteriormente no enredo. A mão com a qual o cavaleiro move as peças no tabuleiro salva, ao fim, a família [dos artistas], ao derrubar as peças – e, com isso, distraindo a Morte<sup>74</sup>”. Concentrada em recolocar as peças em seu devido lugar, a Morte, olhando para o tabuleiro, não percebe a fuga furtiva da família. Assim, a mesma mão com a qual o cavaleiro decide seu destino no xadrez – e que acaba por condená-lo, já que ele perde a partida – salva a família. Ou seja, a mão que produz o afeto da morte no jogo também engana a própria Morte ao desviar sua atenção.

Já abordamos anteriormente nesta dissertação o fato de que, nesse filme, a morte é representada por meio de um rosto – não só o da própria Morte, que vem buscar o cavaleiro, mas também no da personagem que aceita a morte (ver 2.3). Em *Persona*, na cena de abertura, a afecção da mão dá a ver a morte, e de três formas: na figura à esquerda, uma mão agoniza, crucificada; no centro, há as mãos enlaçadas de um corpo, em posição de eterno descanso; na figura à direita, pende a mão de um morto:

---

<sup>74</sup> No original, em inglês: “The imagery of the hand provides Bergman with a major implement that he will deploy later in the plot. The hand with which the Knight has been moving the pieces on the chessboard finally saves the holy family by knocking those pieces out of place and so distracting Death’s attention”.



Figuras 42, 43 e 44. *Persona*.

Essas três imagens de mãos evidenciam a suspensão da individuação a que viemos nos referindo. De quem são essas mãos? Pouco importa; de fato, a imagem da esquerda (que retorna na metade do filme, quando Bergman queima a película) é a única desse corpo, todo ele uma mão: não vemos outra tomada dele. As mãos das outras duas imagens pertencem aos mortos que jazem no necrotério (embora um deles abra seus olhos). Tampouco há qualquer importância em saber quem são eles; a cena de abertura de *Persona*, com seus cortes variados e imagens desconexas como a mão crucificada, é o maior exemplo de cinema não-narrativo em Bergman – e a afecção se dá independentemente da narrativa.

*Luz de inverno* é visto por parte da tradição de crítica sobre o cinema de Bergman como parte integrante de uma trilogia sobre a fé e o silêncio de Deus. O próprio Bergman (1996) viria a rejeitar essa ideia, porém. Aqui, o que nos interessa é mostrar que, para além das discussões temáticas sobre o silêncio de Deus nesse filme, há ali uma comunicação que se dá por meio das mãos dos personagens.

Nesse filme, após uma missa, a esposa de um pescador, preocupada com as tendências suicidas de seu marido, procura o pastor. Ela descreve a angústia que aquele sente, olhando diretamente para este – o pescador está postado ao seu lado, mas de forma perpendicular, com o olhar em outra direção. O pastor ouve e, ao final, afirma, impassível, dirigindo-se ao pescador: “precisas confiar em Deus”. Max von Sydow, o pescador, vira-se e o censura apenas com o olhar, sem dizer nada<sup>76</sup>. A câmera corta para o pastor, que baixa os olhos, em um micromovimento – o deslocamento de olhar – que expressa um afeto. O plano seguinte é um plano de oito segundos que mostra apenas a mão do pastor em *close* sobre a mesa. Ela se mexe, saindo de plano; aqui, a mão é uma intensidade. Trata-se de um afeto, expresso por um rosto que não é um rosto – no caso, é a mão. Vemos aqui dois *frames* que mostram o movimento da

<sup>76</sup> O encontro do pescador de *Luz de inverno* com Deus é o mau encontro por excelência; a pulsão de morte se sobrepôs ao desejo de existência.

mão saindo de quadro (o corte ocorre antes de vermos a mão totalmente fora de quadro, mas esse era o movimento evidente que ela seguia):



Figuras 45 e 46. Luz de inverno.

O plano seguinte mostra o rosto do pastor novamente, já com outra expressão. Algo se passou ali – um encontro que possibilitou uma afecção, que produziu um afeto. Não se trata de um sentimento, mas de um afeto. Esse encontro, a comunicação com esse casal, modificou a potência de agir do personagem. A partir desse momento, ele muda de atitude – tanto na cena mesma quanto no filme todo – e abandona o tom farsesco com o qual professava sua fé, incapaz de convencer sequer a si próprio. Vemos, assim, ele percorrer, em poucas horas, um caminho que passa pelo questionamento ao silêncio de Deus e pelo enunciado que – diz ele – liberta-o, o de que Deus não existe.

Ainda nesse filme, há outro exemplo do uso das mãos por Bergman. É quando nos é apresentado o início da doença da personagem de Ingrid Thulin. A doença, uma espécie de alergia, começa pelas mãos, de onde se espalharia para o resto do corpo. Ainda nesse estágio inicial, Bergman mostra um plano só das mãos cerradas, que fazem um movimento de se cerrar ainda mais. Também aqui temos uma afecção:



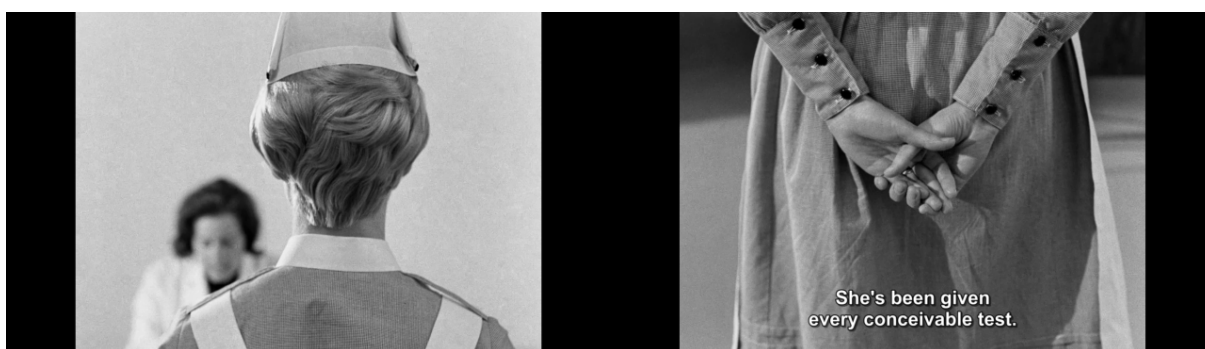
Figura 47. Luz de inverno.

Existem aí, parece-nos, elementos para se caracterizar uma ação comunicativa que se dá por meio das mãos. Outro uso da mão como rosto pode ser observado em *O rito*. Em um plano de pouco mais de dez segundos, no final do filme, a mão do investigador é colocada sobre o coração do investigado enquanto o ritual é efetuado e os papéis se invertem, com os personagens que antes eram investigados assumindo uma posição de poder frente ao investigador. Também ali a mão, no primeiro plano, funciona como uma intensidade, tomada por traços de rostidade. Alguns minutos depois disso, ao fim do ritual, o investigador sofre um ataque cardíaco e morre.



Figura 48. O rito.

Em *Persona*<sup>77</sup>, também pode-se observar esse uso das mãos por parte de Bergman. A premissa desse filme é a seguinte: uma atriz de teatro emudeceu subitamente, em meio a uma apresentação (Liv Ullmann). Ela é internada em um hospital, onde tem sua perfeita saúde atestada. Recomenda-se a ela uma estadia em uma casa de verão, na qual será acompanhada por uma enfermeira (Bibi Andersson). Os fotogramas abaixo são do momento em que essa ouve de sua chefe que deverá acompanhar a personagem de Liv Ullmann. Há um movimento de câmera que a desloca de forma a destacar as mãos por trás de seu corpo, deixando-as em *close*. Não vemos seu rosto, mas suas mãos parecem expressar uma inquietação com a notícia:



Figuras 49 e 50. *Persona*.

Em outro momento do filme, há também imagens das mãos das duas personagens principais no início da cena-clímax sobre a qual falávamos no capítulo anterior. Aqui, as mãos estão em primeiro plano, e a conversa (ou melhor, o monólogo) se dá enquanto vemos não os rostos, mas as mãos das personagens. Bibi Andersson pergunta a Liv Ullmann “o que você está escondendo debaixo de sua mão?”, e afasta-a: havia ali uma fotografia do filho da personagem de Ullmann.

<sup>77</sup> Bergman concebeu *Persona* em um período de meses internado em um hospital, acometido de uma doença que quase o matou. Note-se, nesta citação, como ele chama atenção para as mãos das personagens e – bem como em diversos outros pontos de sua autobiografia – como fala da máscara enquanto papel social: “Estava contratado pela Svensk Filmindustri para um filme cuja rotação seria iniciada em junho [...] sugeri [...] um *pequeno* filme com duas mulheres. Quando o diretor da empresa gentilmente perguntou de que se tratava, respondi, sem ir direto ao assunto, que seriam duas mulheres jovens sentadas numa praia usando enormes chapéus, mergulhadas na comparação mútua de suas mãos. O diretor não deixou cair a máscara e disse, com entusiasmo, que era uma ideia brilhante” (BERGMAN, 2013, p. 217, grifo do autor).





Figuras 51 e 52. Persona.

O que há aqui é um bloqueio, um desejo de esconder algo. Há uma imagem que pode ser vista em diversos filmes de Bergman: os personagens escondem seus rostos com as mãos. Em *Gritos e Sussurros*, por exemplo, a personagem que está prestes a morrer expressa sua dor através de urros de desespero, e pergunta a suas irmãs, aos gritos, “ninguém pode me ajudar?”. A personagem de Liv Ullmann, então, esconde o rosto nas próprias mãos. Ela o faz por querer esconder sua reação – e, de fato, que reação seria possível a um urro desesperado da irmã que agoniza e grita “ninguém pode me ajudar?”. O que esse gesto evidencia é uma opção por não comunicar: quando se cobre o rosto com as mãos, nem as mãos nem o rosto comunicam. Note-se o movimento que se dá nessa cena: é um exemplo do procedimento de aproximação do rosto que já observamos, com a câmera se deslocando para capturar, em primeiro plano, a face de Liv Ullmann.



Figuras 53 e 54. Gritos e sussurros.

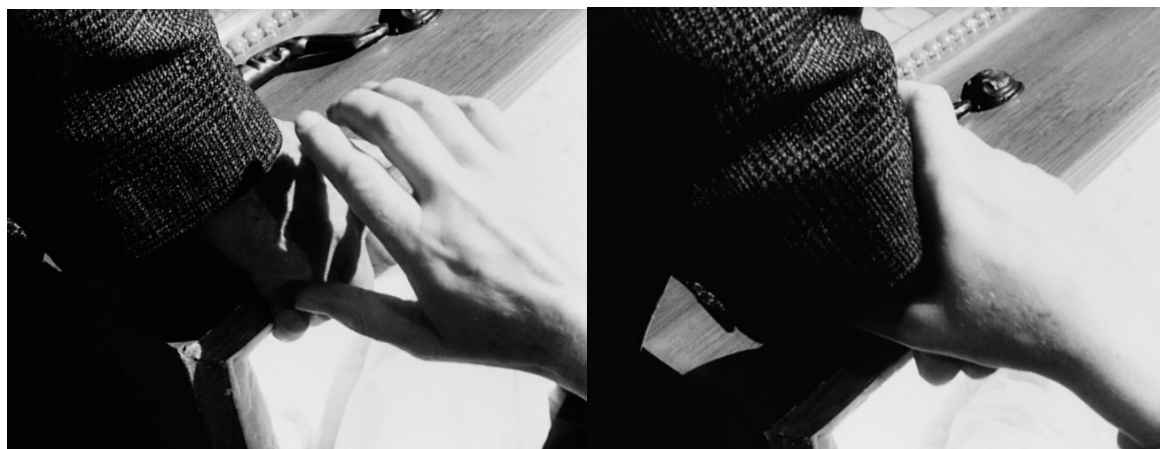
A inquietação também é expressa pelas mãos em uma cena de *Sonata de outono*. A personagem de Ingrid Bergman, que sofre de insônia, tenta dormir. Suas mãos, em primeiro plano, passam de imóveis a esboçar movimentos tímidos e depois demonstram uma clara

irritação. Essa se devia ao tique-taque de um relógio, o qual ouvimos ao fundo, que a impedia de dormir. Bergman opta pelo *close* nas mãos, e não no rosto da personagem, para expressar essa inquietação; assim, ele faz uso da mão enquanto intensidade.



Figura 55. Sonata de outono.

Todos os exemplos que mostramos são suficientes, acreditamos, para caracterizar a suspensão da individuação. Há ainda duas cenas em que ela também se manifesta claramente. No início de *Morangos Silvestres*, há uma cena, clássica, que mostra um sonho do personagem principal. Em determinado ponto, esse nota que há um caixão aberto, o qual revela, inicialmente, apenas uma mão. Quando ele se aproxima do caixão, vemos, em primeiro plano, que a mão do morto se movimenta e agarra-o:



Figuras 56 e 57. Morangos silvestres.

Ao ser agarrado pelo morto (que, tal como na cena de abertura de *Persona*, movimentasse), o protagonista se curva em direção ao caixão, horrorizado. A câmera revela, então, que é ele próprio que está no caixão, simultaneamente fora e dentro dele. No cinema de afecção, suspensão a individuação, pode haver dois indivíduos iguais co-existindo, um vivo e outro morto (ou, de forma ainda mais paradoxal, um morto que se movimenta).

Talvez o exemplo que seja mais claro dessa suspensão da individuação venha de *Persona*. Liv Ullmann encontra uma foto<sup>78</sup>, na qual vemos um grupo de pessoas se rendendo a soldados. Ali, em meio ao Holocausto, um menino no centro da foto levanta as mãos, em sinal de rendição, como os demais:



Figura 58. *Persona*.

A câmera se aproxima e produz diversos cortes, enfatizando detalhes da foto. Em um dado plano, que destaca essa criança, vemos apenas os dispositivos afetivos do corpo humano: o rosto e as mãos. A mão do menino que se rende, levantada para cima, é a mesma que significa a saudação *Heil, Hitler*, quando levantada pelos soldados alemães; trata-se da expressão atualizada de uma potência virtual da afecção. Dá-se então outro corte e, aqui, temos a

<sup>78</sup> Bergman utiliza aqui, como em outros momentos de sua obra (a imagem do monge budista que se auto-imola, também em *Persona*; o soldado americano que atira em um vietnamita algemado, em *Uma paixão*), uma imagem marcante do século XX; trata-se de uma foto conhecida do Gueto de Varsóvia, na Polônia.

suspensão da individuação em seu auge; no limite, vemos apenas a mão, outra mão, uma mão, a rostidade que domina a tela e afetivamente parece se impor para fora dela.



Figuras 59 e 60. Persona.

As imagens de mãos que apresentamos – e essa última talvez seja a mais potente delas – caracterizam, parece-nos, que a comunicação afetiva é não uma comunicação do indivíduo, mas uma que ocorre justamente a partir da suspensão da individuação; trata-se uma comunicação do *dividual*.

## 5.2 Os relógios

Um dos elementos que, como já mencionamos, pode ser caracterizado como tomado por traços de rostidade é o relógio. Essa formulação pode ser aplicada sem maiores dificuldades, já que o próprio Deleuze utiliza o relógio como exemplo ao falar da imagem-afecção que não se reduz ao rosto. Além disso, nossa pesquisa permitiu identificar, nos filmes de Bergman, um uso recorrente de relógios. Aqui, eles irão nos interessar quando em primeiro plano. Acreditamos que, quando os ponteiros do relógio marcam a passagem do tempo, eles fazem os micromovimentos que caracterizam um afeto. Assim, o relógio comunica um afeto.

A primeira imagem que apresentamos, porém, é a de um frame de *Morangos Silvestres* que mostra justamente um relógio sem ponteiros. É um plano de uma cena do início do filme, que mostra um sonho do personagem principal. Trata-se de um dos relógios sem ponteiros que aparecem nesse filme. Como mostramos, o afeto precisa ter micromovimentos – algo que,

evidentemente, o relógio sem ponteiros não tem. São os olhos, que aparentemente sinalizam para a existência de uma ótica ali, que ajudam na formulação, pois ali há o movimento de um balanço ao vento:



Figura 61. Morangos silvestres.

O protagonista então consulta seu relógio: também sem ponteiros. Singer (2007, p. 41) flerta com a superinterpretação ao postular que “compreendemos o verdadeiro significado” desse relógio sem ponteiros mais tarde na trama, quando a mãe do protagonista lhe mostra alguns objetos pertencentes a seu pai, e, entre eles, um relógio sem ponteiros: “nós percebemos que este relógio, [sem ponteiros] como o de seu sonho, localiza-o como filho de um pai morto, o que ele em breve será em relação a Evald [seu filho]<sup>79</sup>”. Isso nos diz pouco; o que nos interessa são menos essas suposições sobre elementos simbólicos e mais a forma como os relógios – assim como os outros objetos – parecem instaurar uma comunicação de ordem afetiva.

Em *Sonata de outono*, na cena que mencionamos antes quando falávamos das mãos, as quais mostravam a insônia da personagem, há uma conexão interessante entre rostos. O relógio é o primeiro elemento que aparece em primeiro plano; depois, vêm o rosto e, após, as mãos. Assim, mãos, relógio e rosto se conectam, afetivamente. Os três foram igualados, colocados em um mesmo plano (afetivo), pelo *close*:

<sup>79</sup> No original, em inglês: “we learn its true significance. [...] we realize that the watch, like the clock in his dream, locates him as the son of a dead father, which he will shortly be in relation to Evald”.



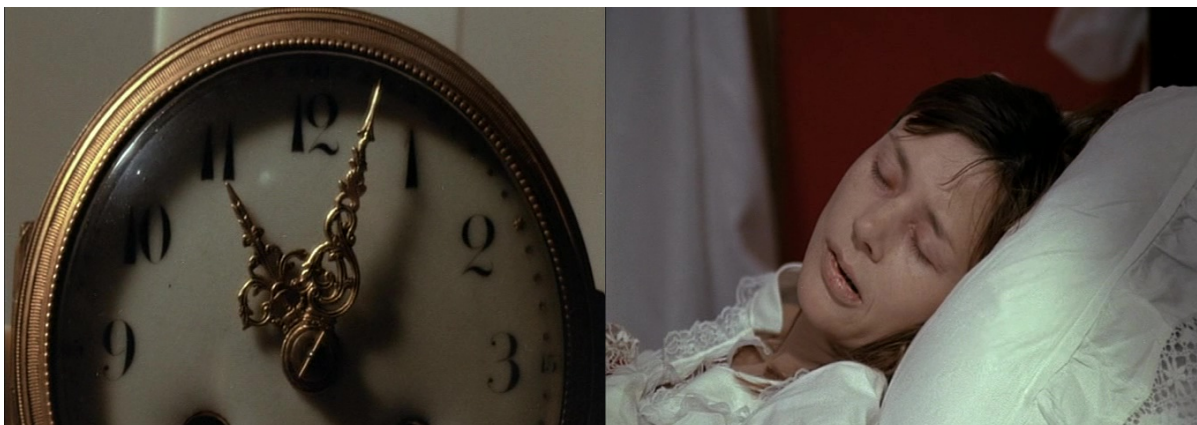
Figuras 62, 63 e 64. Sonata de outono.

Em *Gritos e Sussurros*, os relógios que aparecem de tempo em tempo na tela operam como signos da espera das personagens pela morte de uma delas – que é o acontecimento central do filme. Logo em seu início, antes de que qualquer personagem apareça, já temos uma *série intensiva* composta por diversos relógios que aparecem sucessivamente e marcam temporalmente uma demora, na medida em que cada um deles mostra horários diferentes:



Figuras 65, 66, 67 e 68. Gritos e sussurros.

Note-se a composição de imagens, que articula em planos subsequentes o relógio que mostra a passagem do tempo com o rosto de Harriet Andersson, a personagem doente e, aqui, já prestes a morrer. Ambos são rostos que exprimem afetos:



Figuras 69 e 70. Gritos e sussurros.

Em alguns momentos do filme, pode-se ouvir, ao fundo, o tique-taque de um relógio. De fato, em Bergman, o tique-taque do relógio denuncia o silêncio. Isso fica bastante evidente em *Sonata de outono*, quando Liv Ullmann se refere a um encontro entre alguns familiares que, como não se agradavam uns dos outros, permaneciam em silêncio em uma sala – e só o que se ouvia eram os relógios. Ao abstrair suas coordenadas espaço-temporais, o primeiro plano desterritorializa o rosto, e faz com que ele se conecte a outros elementos – aqui, trata-se dos relógios.

### 5.3 Os óculos

Trata-se de uma das cenas mais importantes da história da televisão estadunidense: o jornalista Walter Cronkite reportava, ao vivo, a notícia sobre os tiros que haviam sido disparados contra o presidente John F. Kennedy em Dallas – ainda não se tinha a confirmação de que esses haviam sido fatais. Após algum tempo de transmissão, chegou a notícia de que o presidente havia falecido no hospital. Então, no exato momento em que pronuncia a palavra *died* (morreu), o apresentador, em primeiro plano, retira seus óculos:



Figuras 71 e 72. Walter Cronkite anuncia morte do presidente Kennedy.

Retirar seus óculos foi a forma que o jornalista encontrou de comunicar um afeto naquele momento. Uma das recorrências que nossa pesquisa permitiu identificar foram momentos em que os personagens de Bergman, em primeiro plano, retiram ou colocam os seus óculos. Embora em muitas dessas ocasiões essas atitudes sejam, como seria de se esperar, banais – os personagens retiram ou colocam seus óculos para ler –, em parte delas há, acreditamos, a expressão de um afeto. Assim, em determinadas situações, comunica-se apenas pelo gesto de retirar ou de colocar os óculos na face, e mesmo esse ato aparentemente banal é um ato comunicacional, pois expressa um afeto.

Por exemplo, em *A hora do lobo*, os personagens assistem a um pequeno trecho de uma ópera de Mozart, teatralizada a partir de fantoches. Bergman se foca em mostrar não o palco, mas os rostos da platéia. Enquanto alguns personagens comunicam suas reações por meio de seus rostos, um deles retira seus óculos; é uma forma de expressar um afeto.



Figuras 73 e 74. *A hora do lobo*.

Em *O rito*, um personagem retira seus óculos escuros – os quais mantém praticamente em todos os momentos, mesmo em ambientes fechados – no exato momento em que o



investigador lhe questiona sobre a morte de seu irmão – aqui, novamente, passível de ser representada e comunicada. Trata-se, portanto, da expressão do afeto da morte, que é representável em Bergman – por meio do rosto.

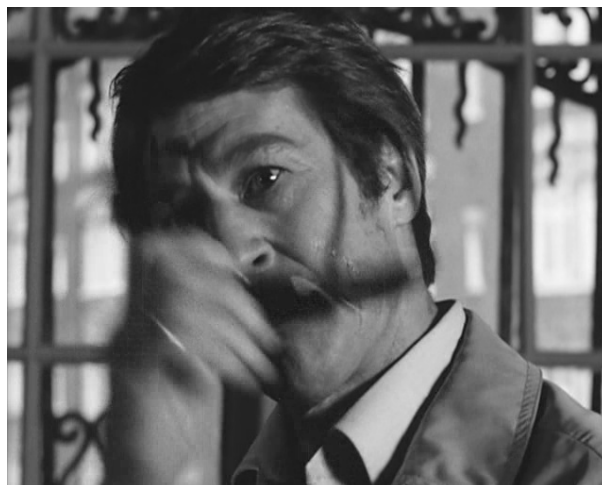
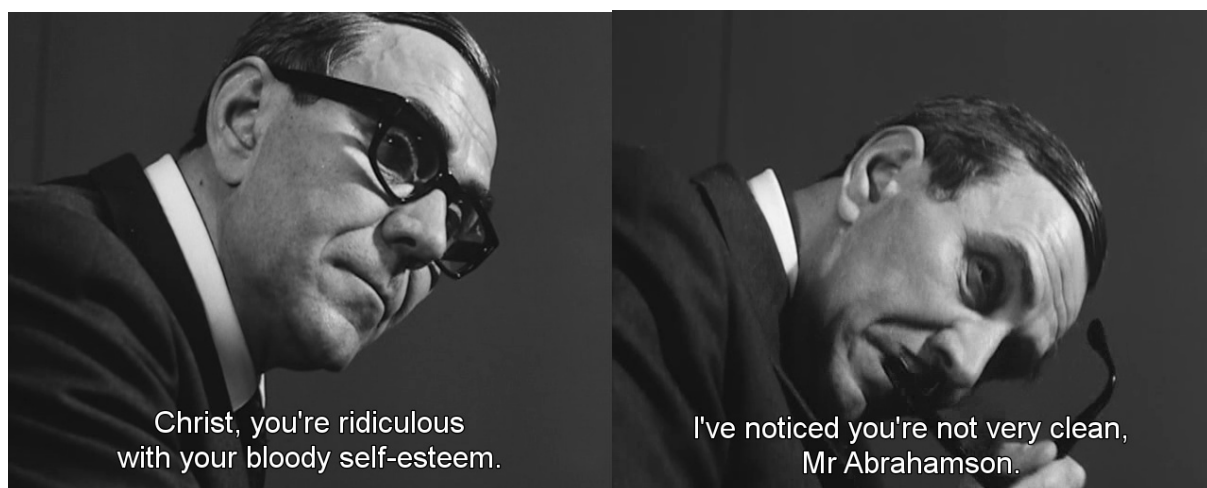


Figura 75. O rito.

Em outra cena do mesmo filme, esse personagem começa a ofender o investigador – que não fala nada, e não esboça outra reação que não retirar seus óculos:



Figuras 76 e 77. O rito.

No subcapítulo 5.5, referente aos espelhos, iremos discutir uma cena de *Da vida das marionetes* que é chave para este trabalho. Agora, apontamos apenas que, no momento mesmo em que se volta para o espelho e inicia a fala que transcrevemos em 5.5, o personagem retira seus óculos:



Figura 78. Da vida das marionetes.

Assim, mesmo um gesto aparentemente banal e cotidiano como o retirar ou colocar de óculos já se configura como uma expressão dessa comunicação afetiva – a qual não se dá, portanto, apenas no instante raro, mas se configura em diversos momentos, e a partir de diferentes elementos e objetos.

#### 5.4 As máscaras

“Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra ‘pessoa’, em sua acepção primeira, queira dizer máscara”, registra Park (*apud* GOFFMAN, 2013, p. 31). Tampouco será um acidente o fato de Bergman ter dado a um filme seu o título de *Persona*. Para além desse filme, as máscaras são um tema importante e aparecem de forma recorrente em seu cinema. Aqui, nos propomos a apresentar diferentes ocorrências de máscaras nos filmes de Bergman, buscando compreendê-las como uma expressão da comunicação afetiva e discutindo-as a partir do pensamento de Erving Goffman e de Gilles Deleuze.

*Company* (2007) propõe algo ambicioso: ele elabora um modelo descritivo estrutural que seria capaz de dar conta do funcionamento do cinema de Bergman, ou seja, de como diferentes filmes de Bergman operam. Não vamos nos ater às minúcias desse modelo. O que nos importa demarcar são dois de seus aspectos: o primeiro deles é que o “estar-no-mundo” dos personagens implica necessariamente uma máscara; tudo se passa em um domínio de

representação da materialidade fílmica. O segundo é que, nesse modelo, “o sujeito protagonista se encontra permanentemente dividido entre seu presente e seu passado<sup>80</sup>” (COMPANY, 2007, p. 130). Já temos aqui uma indicação da importância do tempo, que nos é importante para discutir o cinema de Bergman na medida em que propomos que já há, ali, uma cristalização da imagem.

A problemática da comunicação entre máscaras é bastante evidente em *Persona* – mas não só. Assim como em *Persona*, há, em *O rosto*, um personagem que não fala (na primeira metade do filme), sem que exista qualquer motivo fisiológico para isso. É um personagem que usa uma espécie de máscara, o que também evoca *Persona*. Trata-se de um disfarce que torna Max von Sydow difícil de reconhecer mesmo para um espectador acostumado a vê-lo em, basicamente, todos os filmes de Bergman:



Figura 79. O rosto.

Trata-se, de acordo com Company (2007, p. 79), de um “simulador, alguém que mente. [Von Sydow] anda maqueado e sua mudez é falsa<sup>81</sup>”. A questão a que nos propomos discutir aqui é qual a natureza desse falso.

O sociólogo canadense Erving Goffman, vinculado – ainda que não completamente – à perspectiva interacionista da Escola de Chicago, utilizava-se de metáforas teatrais para explicar teoricamente as relações sociais cotidianas. Para ele, os indivíduos, em sua comunicação com outrem, mascaram suas verdadeiras intenções, mantendo uma fachada que utilizam em

<sup>80</sup> No original, em espanhol: “el sujeto protagonista se encuentra interiormente escindido entre su presente y su pasado”.

<sup>81</sup> No original, em espanhol: “es un simulador, alguien que miente. [Von Sydow] va maquillado y su mudez es falsa”.

diferentes situações sociais, as quais buscam virar a seu favor a partir da tentativa de manipular as impressões que os outros têm sobre si – Goffman (2013, p. 15) parte da premissa de que é do interesse do indivíduo “regular a conduta dos outros”. Assim, “a vida social apresenta a dimensão de um jogo perigoso em que máscaras e espelhos não se harmonizam ou se complementam” (VELHO, 2008, p. 147).

Para Goffman, a ação social se dá de forma teatral: noções como performance, palco, bastidores e fachada são centrais aqui. Como nos ensina García (2011, p. 6), Goffman era não um estudioso próprio do campo da comunicação, mas um pesquisador das ciências sociais que buscava reconhecer a comunicação das interações cotidianas “como um objeto de estudo legítimo no campo do pensamento sociológico”. O que circula socialmente são as aparências, segundo o autor, que retoma, dessa forma, a problematização do teatro grego sobre as *personas* (GARCÍA, 2011) – que fica clara em Bergman, não apenas no filme assim intitulado, mas também, por exemplo, na imagem que apresentamos de *O rosto*. Nesse sentido, “quando os indivíduos atuam, no marco da vida cotidiana, cumprem o papel que assinalam a cada um dos personagens que representam” (GARCÍA, 2011, p. 7).

No centro da teoria da ação social como teatro de Goffman está a concepção de que a comunicação se constitui como engano: está-se sempre transmitindo informações falsas de modo a passar uma impressão que tem como objetivo iludir alguém. O sociólogo fala em um “jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e descobertas” (GOFFMAN, 2013, p. 20). Assim, “o palco apresenta coisas que são simulações”, diz Goffman (2013, p. 11). As simulações são um falso, está claro, mas novamente colocamos a questão: qual o caráter desse falso? É isto que buscaremos explorar aqui, a partir de uma contraposição entre o pensamento de Goffman e o de Deleuze.

De acordo com Goffman,

o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas. [...] a própria vida é uma encenação dramática. O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é. (GOFFMAN, 2013, p. 85)

Deleuze (2006), por outro lado, irá além, dizendo que só há máscaras; em sua visão, tudo são máscaras que compõem o teatro da existência, e “as máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras” (2006, p. 41). Em *Diferença e repetição* (2006), ele trata dos disfarces e das máscaras a partir de sua tese sobre a potência de produção da diferença no interior da repetição. Em relação às máscaras, ele é enfático: “atrás das máscaras há ainda máscaras, e o mais oculto

é ainda um esconderijo e assim indefinidamente. Desmascarar alguma coisa ou alguém é uma ilusão” (DELEUZE, 2006, p. 157).

Note-se que a máscara, ou o disfarce, é importante para se pensar o processo da repetição em Deleuze. Ele afirma, por exemplo, que “a repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que só se constitui ao se disfarçar. Ela não está sob as máscaras, mas se forma de uma máscara a outra” (DELEUZE, 2006, p. 41); e, fundamentalmente: “a máscara é o verdadeiro sujeito da repetição. É porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que ele significa” (DELEUZE, 2006, p. 42). Essa citação evidencia como Deleuze faz uso da máscara para esclarecer sua tese da repetição como diferença, que se constitui como crítica à representação e reversão do platonismo.

A diferença entre Goffman e Deleuze se dará aqui a partir dos conceitos de *fabulação* – ou seja, a potência fabuladora das máscaras – deste e o de *representação falsa* daquele. Enquanto Goffman (2013, p. 87) se ressentia da dificuldade de se chegar a algo mais real, ou verdadeiro – como na afirmação “em resumo, todos nós representamos melhor do que sabemos como fazê-lo” –, Deleuze exalta a potência de fabulação e de repetição dessas máscaras, desse falso. É a partir dessa tensão que discutiremos as máscaras de Bergman.

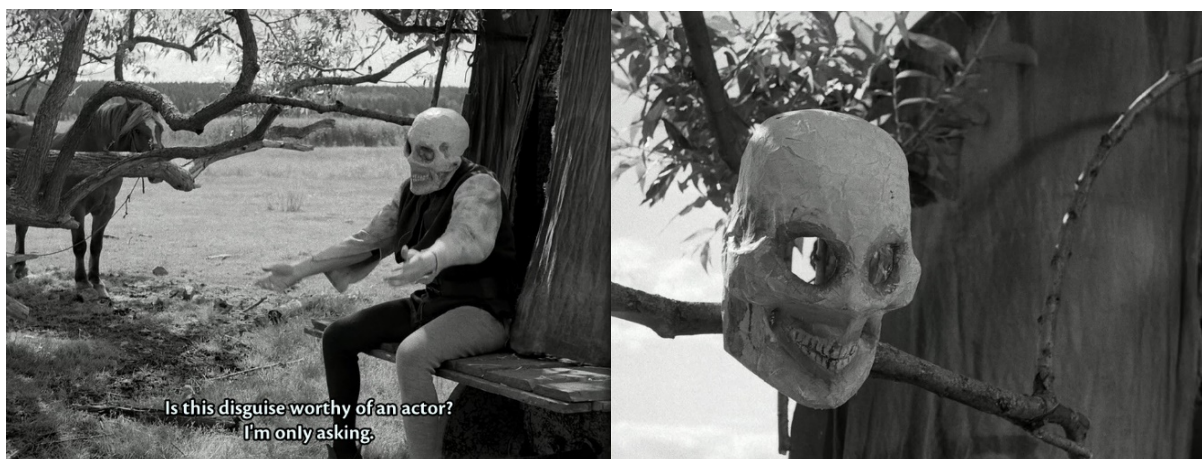
A ideia de Goffman (2013, p. 71) de *representação falsa* está associada à sua formulação de que “quando pensamos nos que apresentam uma fachada falsa ou ‘somente’ uma fachada, nos que dissimulam, enganam e trapaceiam, pensamos na discrepância entre as aparências alimentadas e a realidade”. Para Goffman (2013, p. 78), “em geral, [...] a representação de uma atividade diferirá da própria atividade e, por conseguinte, inevitavelmente a representará falsamente”. O sociólogo faz uma distinção entre “um ator honesto [que] deseje transmitir a verdade ou [...] um desonesto [que] deseje transmitir uma falsidade” (GOFFMAN, 2013, p. 79), e sugere que “podemos estudar com proveito as representações completamente falsas para aprender alguma coisa a respeito das que são inteiramente honestas” (GOFFMAN, 2013, p. 79).

Essas oposições não fazem sentido, de acordo com o pensamento de Deleuze; para ele, está-se sempre falseando. Aqui fica clara a diferença entre Goffman e Deleuze (2006, p. 164), para quem “a aparência é o que trai a si mesmo [...] As aparências se traem, não porque dariam lugar a uma verdade mais profunda, mas simplesmente porque elas próprias se revelam como não-verdadeiras”.

O que há em Deleuze não é um lamento por não se chegar nunca a um suposto eu mais íntimo e verdadeiro; para Deleuze (2006, p. 40), pelo contrário, “os disfarces e as variantes, as máscaras ou os figurinos não vêm ‘por cima’, mas são, ao contrário, os elementos genéticos

internos da própria repetição, suas partes integrantes e constituintes”. Segundo ele, “a repetição não se oculta em outra coisa, mas se forma disfarçando-se” (DELEUZE, 2006, p. 50), ou seja, a forma da repetição já é um disfarce, uma máscara – um falso. Para Deleuze (2006, p. 156), “assim como o disfarce não é segundo em relação à repetição, a repetição também não é segunda em relação a um termo fixo, supostamente último ou originário”. Não há um por trás, uma essência, uma origem; o que há são máscaras, e o simulacro, o outro, é a diferença.

A partir dessa oposição entre representação falsa e fabulação, vamos discutir uma questão que aparece em Bergman, a de uma suposta *insuficiência das máscaras*. Em *O sétimo selo*, logo no início do filme, um dos atores da companhia de teatro reclama dos recursos à sua disposição, como a máscara que usa – a qual remete à morte, tema principal do filme. Ele então abandona a máscara e a vemos em primeiro plano:



Figuras 80 e 81. O sétimo selo.

Esse gesto aponta para uma problematização da insuficiência das máscaras dos atores e artistas no cinema de Bergman. *O rosto* tem um final farsesco: von Sydow e sua companhia de atores, perseguidos pelas instituições da lei por conta de suas trapaças, acabam recebendo um convite para se apresentar para o rei e partem triunfalmente para o palácio real, agora indultados. Company (2007, p. 84) nota que von Sydow pode “prescindir, portanto, da máscara<sup>82</sup>”, ou seja, não precisaria mais se esconder. No entanto, não se trata de nada disso; se o filme se encerra com o falso sendo convidado a se apresentar perante o rei e entrando em uma carreta rumo ao palácio real, isso apenas evidencia que a encenação continua, mesmo terminado o filme.

O mesmo Company (2007, p. 60) nota como, entre *O rosto* e *Persona*, há uma passagem de “mecanismos de trapaça e ocultamento das máscaras ao questionamento radical dos

<sup>82</sup> No original, em espanhol: “prescindir, por tanto, de la máscara”.

processos de representação que tais máscaras veiculam<sup>83</sup>”. Em que termos Bergman apresenta a máscara em *Persona*, então? Esse é o filme do diretor em que essa questão é problematizada com mais intensidade. Isso se dá desde o seu início, no momento em que vemos a personagem de Liv Ullmann emudecer enquanto atuava em um teatro. O que se diz é que ela teria sentido, subitamente, uma vontade de rir. Em meio a uma apresentação teatral, o estranhamento que a personagem sente é o de não suportar mais a comunicação das máscaras, parece apontar Bergman. Seu rosto evidencia um estado de confusão:



Figura 82. *Persona*.

Pode-se atribuir tal confusão a uma súbita percepção da hipocrisia que significa a vivência entre máscaras. Por se recusar a falar, a personagem acaba indo para o retiro da casa da praia, onde desenvolve com a enfermeira uma relação baseada não em uma comunicação da linguagem verbal, mas em uma comunicação por afecções – não conseguindo, portanto, se libertar totalmente de *uma* máscara (ainda que não fosse a mesma do teatro, a que lhe levou à decisão de parar de falar). Assim, Bergman parece nos dizer que estamos condenados à teatralização. Todavia, parece-nos mais frutífero analisar a questão por outro lado. Sontag (2015, p. 146) diz que, em *Persona*, a máscara de uma personagem é a mudez, e da outra, “sua saúde, seu otimismo, sua vida normal (está entrosada, gosta de seu trabalho e o desempenha bem etc.). Entretanto, no decorrer do filme, as duas máscaras se rompem”. Se elas se rompem,

---

<sup>83</sup> No original, em espanhol: “desde los mecanismos de engaño y ocultación de las máscaras al cuestionamiento radical de los procesos de representación que dichas máscaras vehiculan”.

é importante pensar naquilo que deixam entrever a partir dessa quebra, e analisar essa questão a partir da potencialidade das máscaras deleuzeanas.

Em *A hora do lobo*, há uma personagem que, em dado momento, recusa-se a tirar seu chapéu, pois diz que seu rosto acabaria caindo. Perto do fim do filme, ela retira a sua própria máscara:



Figuras 83 e 84. *A hora do lobo*.

Os momentos em que os personagens parecem retirar suas máscaras são interessantes justamente para refletir sobre se há, em Bergman, um por baixo da máscara – o que contrariaria a tese deleuzeana de que só há máscaras. Por exemplo, em *O rosto*, quando o personagem irreconhecível faz o trabalho de desmanchar seu disfarce, vemos, finalmente, seu rosto – e se trata de Max von Sydow, um dos atores mais recorrentes nos filmes de Bergman:







Figuras 85, 86, 87 e 88. O rosto.

Sobre esse momento, Company (2007, p. 80) diz que a máscara “desaparece”, e fala em uma “ausência” dessa máscara. No entanto, parece-nos que, aqui, por trás da máscara do personagem disfarçado, há no mínimo outra, a do personagem, do ator – de von Sydow, que agora se revela. Ou seja, as máscaras que se repetem aqui são as dos atores de Bergman: trata-se de von Sydow, mais uma vez, em outro filme. Apenas agora o reconhecemos e identificamos nele aquilo que Goffman (2013, p. 36) chamou de “fachada pessoal”, que diria respeito aos “itens de equipamento expressivo” associados a um determinado ator.

Em Bergman, as máscaras nem sempre são tão explícitas como em *O rosto* ou em *Persona* ou, ainda, como na imagem de *A hora do lobo* que mostramos. Em *Sonata de outono*, a personagem interpretada por Ingrid Bergman, ao chegar na casa de sua filha (Liv Ullmann), precisa lidar com uma situação imprevista que lhe causa claro desconforto: sua outra filha, portadora de uma deficiência mental, havia saído de uma clínica especializada e agora morava ali. Ao vê-la, a mãe conseguiu sorrir, apesar do choque – a personagem de Liv Ullmann diz ao marido, depois, que sua mãe teve uma ótima performance.

Há, no entanto, um momento de aparente *desmascaramento*: na confusão que ela demonstra com a linguagem quase ininteligível com que a filha se comunica, o que faz com que direcione seu olhar para Liv Ullmann, em busca de uma tradução:



Figura 89. Sonata de outono.

Trata-se de um exemplo de como o cinema de Bergman parece abordar uma problemática próxima à de uma teoria que propõe compreender a comunicação como relações sociais entre máscaras (como em Goffman). A questão que se impõe a partir dessa imagem é se será possível, de fato, ultrapassar o nível da máscara, revelar a verdadeira face de alguém? Ou está-se sempre lidando apenas com máscaras? Essa é a questão organizadora deste subcapítulo.

Uma cena interessante com base na qual discutir essa figura da máscara está em *Gritos e sussurros*. A personagem de Liv Ullmann conta ao seu marido sobre a visita que um médico havia feito à casa enquanto ele, marido, estava ausente, e sobre como o médico acabara passando a noite ali, por conta de uma tempestade. O marido apenas ouve, sem responder nada. Apesar da tentativa da personagem de Liv Ullmann de caracterizar esse fato como algo normal, acaba ficando clara a traição que havia ocorrido. Essa aparência de normalidade é suspensa apenas quando o marido repreende-a, através do olhar, enquanto passa a mão por seu rosto. Ela então baixa a cabeça. Nessa interação comunicativa<sup>84</sup>, o marido parece *desmascarar* Liv Ullmann – o que produz uma transformação nos corpos (logo após, o marido enfia uma faca em sua própria barriga):

---

<sup>84</sup> Goffman (2013, p. 28) compreende interação como “a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”.



Figuras 90 e 91. Gritos e sussurros.

Quando, em meio ao filme *Uma paixão*, Bergman insere trechos de entrevistas realizadas no *set* de filmagem em que os atores discutem as intenções dos personagens que representam, o que vemos são máscaras falando de máscaras. Assim, se, por um lado, há uma máscara por trás – no mínimo, essa do ator, uma *persona* –, por outro, parece existir a crença em algo que esteja ainda atrás dessa máscara: uma essência, talvez. É a interpretação que Company (2007, p. 76) dá a essa questão em Bergman: a máscara “serve para representar um papel e para ocultar aos demais nosso verdadeiro rosto, nosso eu mais íntimo”<sup>85</sup>.

O diretor parece ver a questão em termos sartreanos, como já notava Company (2007, p. 127): “os filmes de Bergman apresentam o conflito, de profunda raiz sartreana, entre o ser e o existir”<sup>86</sup>. Puigdomènech (2007) identifica que os filmes de Bergman são construídos a partir de uma espécie de existencialismo pessoal, mas devedor de Kierkegaard, Sartre e Camus. O próprio Bergman reconheceu que seu cinema foi influenciado pela filosofia de Sartre.

Em *Persona*, há uma cena fundamental para nos aproximarmos de uma compreensão sobre a concepção de Bergman das máscaras. A médica fala à personagem de Liv Ullmann, logo antes de ela partir para a casa da praia junto com a enfermeira:

Você pensa que eu não entendo? O inútil sonho de ser. Não parecer, mas ser. Estar alerta em todos os momentos. A luta: o que você é com os outros e o que você realmente é. Um sentimento de vertigem e a constante fome de finalmente ser exposta. Ser vista por dentro, cortada, até mesmo eliminada. Cada tom de voz, uma mentira. Cada gesto, falso. Cada sorriso, uma careta. [...] pode se recusar a se mover e ficar em silêncio. Então, pelo menos, não está mentindo. Você pode se fechar, se fechar para o mundo. Então não tem que interpretar papéis, fazer caras, gestos falsos. Acreditaria que sim, mas a realidade é diabólica. [...] A vida engana em todos os aspectos. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se é sincera ou mentirosa. [...]

<sup>85</sup> No original, em espanhol: “sirve para representar un papel y para ocultar a los demás nuestro verdadero rostro, nuestro yo más íntimo”.

<sup>86</sup> No original, em espanhol: “Las películas de Bergman plantean el conflicto, de honda raíz sartriana, entre el ser y el existir”.

Entendo por que você não fala, por que não se movimenta. Sua apatia se tornou um papel fantástico.

Ou seja, mantêm-se a máscara, a mentira, o falso. Próximo ao fim do filme, a personagem de Bibi Andersson e o marido da personagem de Liv Ullmann concluem que “são tudo mentiras”. Em *Gritos e sussurros*, ouvimos que “é tudo um monumental tecido de mentiras”. Em *Através de um espelho*, um personagem diz “eu tinha esperança de que talvez nem tudo fossem ilusões, sonhos e mentiras”. Bergman está muito mais próximo de Goffman do que de Deleuze, por esse lado.

Sobre sua atuação como diretor de teatro, Bergman (2013, p. 46) escreve: “Tudo é apenas aparência. Se por um momento levantasse a máscara e dissesse o que realmente sinto, meus companheiros se voltariam contra mim, me fariam em pedaços e me jogariam pela janela”. Essa parece ser a concepção expressa nas cenas que mencionamos: a convivência social se dá entre aparências, e as pessoas se comunicam por meio de máscaras; todavia, haveria algo por trás, algo mais *verdadeiro* – “o que realmente sinto”, diz Bergman – que seria reprimido em prol do bem-estar das relações sociais. Aqui se inaugura uma discussão interessante, pois, nesse sentido, as máscaras amenizariam a violência.

Comentando um artigo de Pérez, Company (2007, p. 223) nota que esse compreende a máscara como um papel social que é imposto ao indivíduo – imposição essa que gera violência, elemento-chave no cinema de Bergman. Company (2007, p. 128) nota a “máscara nietzscheana como única couraça possível ante a agressão e as demandas do outro em sua radical alteridade<sup>87</sup>”. Para ele, o que se desprende de Bergman é que “a única verdade que pode ser transmitida é a da máscara. E, fora dela, só é constatável a presença da violência e da morte<sup>88</sup>” (COMPANY, 2007, p. 122). A ideia de transmissão de uma verdade faz pouco sentido para este trabalho, mas pensar em termos de que só se pode comunicar por meio da máscara nos é produtivo. Em verdade, mais do que isso, é o fato de que só o que se comunica é a máscara – ou seja, só se comunica o falso. Máscaras até o fim, diria Deleuze.

Referindo-se a *Persona*, Sontag<sup>89</sup> diz que

<sup>87</sup> No original, em espanhol: “máscara nietzscheana como única coraza posible ante la agresión y las demandas del otro en su radical alteridad”.

<sup>88</sup> No original, em espanhol: “la única verdad que puede ser transmitida es la de la máscara. Y fuera de ella, tan sólo es constatable la presencia de la violencia y de la muerte”.

<sup>89</sup> Os escritos de Susan Sontag sobre *Persona* ensejam uma reflexão sobre os limites da comunicação em Bergman, relacionada à problemática do irrepresentável a que nos referíamos no capítulo 2. Para ela, as imagens famosas do século XX que aparecem em *Persona* – o bonzo que se auto-imola, o menino do gueto de Varsóvia – operam “como imagens do que não pode ser supostamente contido ou digerido [...] A história ou a política ingressam em *Persona* apenas na forma de pura violência” (SONTAG, 2015, p. 152). Isso enseja uma conclusão, ainda que parcial, de que, em Bergman, o irrepresentável seria a barbárie do mundo. Voltaremos a isso mais adiante.

Se a manutenção da personalidade requer salvaguardar a integridade das máscaras, e a verdade sobre uma pessoa sempre significa o seu desmascaramento, o estilhaçamento da máscara, então a verdade sobre a vida como um todo é o despedaçar de toda a fachada – por trás da qual se encontra uma crueldade absoluta. (SONTAG, 2015, p. 151)

Isso é importante pois indica um caminho pelo qual acreditamos que, apesar de haver influências sartreanas em seu cinema, é possível jogar Bergman contra si próprio, a partir de uma linha de fuga de seu cinema. Goffman (2013, p. 60) indica que “um ator cuida de dissimular ou desprezar as atividades, fatos e motivos incompatíveis com a versão idealizada de suas pessoas e de suas relações”. No entanto, em Bergman, há momentos de crítica a essa noção de uma versão ideal das pessoas. Se, por um lado, em seu cinema parece existir uma subjetivação *mascarada*, ou *personizada*, por outro, essa se rompe, e dá lugar a *estilhaços*. Impõe-se a questão do que esses estilhaços, esses fragmentos vão dar a ver – questão que provém do próprio Bergman.

Igualmente, a ideia de que as máscaras dão a ver sempre novas máscaras está, de certa forma, no próprio Bergman. Em *Para não falar de todas essas mulheres*, as mulheres do título formam um grupo que orbita ao redor de um músico, um gênio da música clássica, que vive recluso em uma casa afastada, de onde se apresenta, via rádio, para diversos países. Quando o músico morre, a consequência é não o fim desse arranjo, mas a busca pela contratação de outro músico. O artista, um gênio da música clássica, ao fim e ao cabo, é substituível. Dele, só restou uma máscara mortuária:



Figura 92. Para não falar de todas essas mulheres.

Ou seja, o que ocorre aqui é que o músico, em sua máscara, será substituído – por outra máscara. Esse processo só ocorre por conta do potencial de *fabulação* das máscaras. Deleuze (2007, p. 164) se vale da figura do *falsário* – na qual se enquadra esse músico de *Para não falar de todas essas mulheres* –, que “é inseparável de uma cadeia de falsários nos quais ele se metamorfoseia. Não há falsário único, e, se o falsário desvenda alguma coisa, é a existência atrás dele de outro falsário”. Essa citação de Deleuze dá conta desse filme: há uma cadeia de falsários – as mulheres – e o que o músico-falsário dá a ver é outro falsário, aquele que o substitui depois de sua morte.

Essa máscara, esse duplo, aponta não na direção de uma cópia idêntica ou platônica, mas para um falso, para a potência do falso. Ela significa algo em termos de potência criativa e fabuladora no cinema de Bergman. “Dê-me portanto um corpo”, dizia Deleuze (2007, p. 227), afirmando que essa seria uma fórmula de reversão da filosofia. Trata-se da reversão do platonismo, aqui presente na questão da insuficiência das máscaras. Frente a isso, opõe-se a fabulação: “para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso” (2007, p. 326-327).

Essa questão da fabulação aponta mesmo para uma potência de criação existente na comunicação: se há comunicação entre máscaras, e por debaixo das máscaras há ainda outras máscaras, é possível que a comunicação se constitua como produção de diferença. Assim, a fabulação é essencial para o que estamos discutindo aqui em termos de comunicação e será retomada na apresentação da próxima figura, os espelhos. Consideramos que máscaras e espelhos estão relacionados na medida em que ambos são objetos que fabulam e falseiam.

## 5.5 Os espelhos

Uma das figuras da comunicação afetiva recorrentes em Bergman mais instigantes é a do espelho<sup>90</sup>. O que buscaremos caracterizar aqui, em nossa discussão sobre as ocorrências desses espelhos em diferentes filmes, é que as imagens-afecção de espelho de Bergman parecem apontar para esse duplo não como um idêntico; ou seja, olhar-se no espelho não implica ver um

---

<sup>90</sup> O uso dos espelhos na obra de Bergman tem sido objeto de estudo de diferentes pesquisadores – por exemplo, Maaret Koskinen, tida como principal especialista em Bergman, dedicou sua dissertação ao assunto, o qual também foi abordado por Aumont (2003).

idêntico. Assim, Bergman parece pensar os espelhos para além de uma imagem idêntica que eles supostamente refletiriam. Também discutiremos o espelho em sua relação com o tempo, propondo que já há, nessas imagens-afecção de Bergman, indícios do que Deleuze (2007) conceitou como imagem-cristal.

Há um momento de rememoração da vida passada a partir de um espelho em *Morangos Silvestres*, filme fortemente baseado em uma reconstrução do caráter do personagem principal a partir de viagens oníricas ao passado. Em uma delas, sua prima (tal e como era no passado) o força a olhar para um espelho, no qual ele vê a própria velhice expressa, em contraposição com a lembrança da juventude passada na casa de verão da família, em meio aos primos e irmãos:



Figura 93. Morangos silvestres.

O que é relevante é a coexistência, no sonho, entre dois estados distintos, presente e passado. Sua prima aparece aqui enquanto jovem, e ele enquanto velho. Além disso, quem a interpreta é Bibi Andersson, que, no filme, é também outra personagem, a nora do protagonista. Ter uma mesma atriz interpretando duas personagens é apontado por Ulpiano (1995c) como uma potência do falso no cinema<sup>91</sup>. Também é relevante que são justamente essas cenas de anamnésia que produzem uma transformação no protagonista. Essa se dá ao longo do único dia no qual se passa esse filme, que pode ser compreendido como um *road movie* existencial. É pelo tempo que o protagonista passa por essa transformação, na base da qual está o que disse

<sup>91</sup> Em *Gritos e sussurros*, Liv Ullmann interpreta uma personagem e também a mãe dessa personagem.

Singer (2007, p. 10): “ao longo de *Morangos silvestres*, o velho médico busca superar seu medo latente de inadequação tanto enquanto ser humano quanto médico praticante<sup>92</sup>”.

Segundo Deleuze, a imagem-cristal dá a ver o tempo. Para ele, “o que se vê através da vidraça<sup>93</sup> ou no cristal é o tempo, em seu duplo movimento de fazer passar os presentes, de substituir um deles por outro no rumo do futuro, mas também de conservar todo o passado, de fazê-lo cair numa obscura profundidade” (DELEUZE, 2007, p. 109).

Há outra cena de *Morangos Silvestres* que dialoga com essa formulação deleuzeana. Estamos ainda no mesmo sonho. O personagem de Victor Sjöström tenta olhar para o interior de uma casa, mas não consegue enxergar por trás da vidraça; ela é opaca. Aos poucos, a câmera desloca sua atenção para a mão do personagem (note-se como há intercruzamentos entre as figuras da comunicação afetiva no cinema de Bergman). Ele então desiste de ver através do vidro (do tempo), e percebe que consegue ver apenas a própria mão. Se antes ele havia se recusado a ver o tempo, aqui lhe é negado vê-lo:



Figuras 94, 95, 96 e 97. *Morangos silvestres*.

<sup>92</sup> No original, em inglês: “Throughout *Wild Strawberries*, the old doctor tries to overcome his latent fear of being inadequate as both a human being and as a practicing physician”.

<sup>93</sup> Deleuze se refere aqui a um filme de Renoir.



Essas cenas já são indicações de uma cristalização da imagem. Note-se como o tempo é fundamental em *Morangos silvestres*:

O personagem submerge no passado como se buscando os momentos em que começou a construir a máscara; em que “sua personalidade” se impôs e destruiu a pessoa. [...] A cada momento, Bergman está apontando “as vidas possíveis de cada personagem”. [...] Cada personagem tem seu tempo e, dentro dele, diversas formas de realizar-se<sup>94</sup>. (MONELÓN *apud* COMPANY, 2007, p. 159)

Esses espelhos e vidraças em sonhos estão diretamente relacionados com a problemática de fabulação a que já vínhamos nos referindo na discussão sobre as máscaras. Nesse cinema do falso, segundo Deleuze (2007, p. 186), “a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era ‘antes’ e será ‘depois’, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta)”.

Há uma cena-chave para esta dissertação, que vem de *Da vida das marionetes*. Esse filme é construído de forma não-linear, mas com as cenas demarcadas temporalmente na relação com o evento central da narrativa, que lhe serve de abertura: o assassinato (que, por sinal, dá-se um palco: mais um exemplo da teatralização existente nos filmes de Bergman). Assim, antes das cenas, há um corte e indica-se em que ponto ela se localiza (duas semanas depois do assassinato, por exemplo). Há, no entanto, uma cena que não é demarcada temporalmente, e que é, parece-nos, a melhor expressão de como, em seu limite, a imagem-afecção se cristaliza e permite a apresentação direta do tempo.

Aqui, um personagem se posta em frente ao espelho, e, em um tom de voz baixo e calmo, reflete sobre a própria vida, transitando entre passado e presente. Ou seja, a cena parece operar como uma investigação do personagem sobre potencialidades que não se realizaram, que se dá enquanto ele olha para sua própria imagem. A posição da câmera faz com que vejamos sua imagem duplicada. Ao fundo, em um quadro, se sobressai um rosto – uma máscara:

---

<sup>94</sup> No original, em espanhol: “El personaje se sumerge en el pasado como buscando los momentos en que empezó a construir la máscara; en que <<su personalidad>> se impuso y destruyó a la persona. [...] En cada momento, Bergman está apuntando <<las vidas posibles de cada personaje>>. [...] Cada personaje tiene su tiempo y, dentro de él, diversas formas de realizarse”.



Figura 98. Da vida das marionetes.

Tão importante é a cena para o que pretendemos discutir que iremos nos permitir fazer uma longa transcrição:

Olho para a minha boca e mãos e não acredito nos meus olhos. Ainda sou uma criança. Ou talvez já não seja... Não compreendo o tempo. Alguns especialistas dizem que ele não existe. E estão certos. Quando fecho os olhos, sinto-me como se tivesse dez anos. Mesmo fisicamente. Depois abro os olhos, olho para o espelho e vejo este velho. Um velho infantil. Não é esquisito? Um velho infantil. Nada mais. Não, há outra coisa.

– O que é, Tim?

– Torna-se isso.

– Não entendo.

– Você se torna isso. Tudo aquilo sobre intimidade é só um sonho. Brutalidade e obscenidade. Às vezes vou a uns lugares arrumar uns homens horríveis. Você não acreditaria em seus olhos. Prazer e sexualidade e horror e obscenidade. Tudo junto num só. É o tipo de vida sexual que esse seu velho tem. Não se pode chamar de intimidade carinhosa exatamente. Um dia alguém me matará. Isso também é um pensamento agradável! Há forças que me movem e que não consigo controlar. [...] São forças secretas. Têm nome? Não sei. Talvez seja o processo de envelhecimento. A putrefação. Não sei. Não tenho controle sobre essas forças. Aproximo-me do espelho e olho para o meu rosto que se tornou tão familiar. E chego à conclusão de que esta combinação de sangue, carne, nervos e osso, tem duas totalmente incompatíveis... Não sei como deveria chamá-las. Duas pessoas incompatíveis. O sonho de intimidade, de ternura, interesses comuns, da capacidade de esquecer quem você é e de tudo o que existe. E por outro lado, a violência, a obscenidade, o horror e a morte. Às vezes penso que têm todas a mesma origem. Não sei. E como poderia saber?

Ao encerrar sua fala (que se estende ainda em relação ao que transcrevemos), ele pede à personagem com quem contracenava que segure sua mão (dele) e a ponha contra seu rosto (dela). “Você sente minha mão?”, ele lhe pergunta. Ela faz que sim com a cabeça. “E você sente que sou eu?”, pergunta-lhe. Ela então faz que não com a cabeça. É o fim da cena.

Por que não reconhece? Porque a comunicação aqui não se dá mais assim. Trata-se de uma comunicação de outra ordem, uma comunicação que não é a do indivíduo – e, como o próprio Bergman parece indicar aqui, esse não existe mais: Puigdomènech (2007) e Singer (2007) referem que nesse filme há uma crítica ao projeto do humano como humanismo. Aqui, Bergman abandona o indivíduo e se afasta dos primeiros filmes da fase de conteúdo simbólico, nos quais, conforme argumentamos, mostrava-se próximo ao pensamento existencialista sartreano. Existe em Bergman, portanto, no cinema de afecção, uma cristalização da imagem.

O que o personagem pede ao estender sua mão para a outra é uma compreensão, que ela se sinta tocada, que ela o reconheça – e a resposta é não, *não te reconheço*. Nessa cena temos, simultaneamente, a suspensão da individuação que caracteriza a afecção e a cristalização da imagem que instaura a imagem-tempo. O que a fala do personagem indica é que ele está sempre devendo outro, em um processo de fabulação. A partir do momento em que se posta em frente ao espelho, o movimento do personagem se dá no tempo; nesse cristal, nos é dado a ver o tempo, tal como formulou Deleuze (2007, p. 113): “o que vemos no cristal é sempre o jorro da vida, do tempo”.

No regime cristalino, o que ganha centralidade é o falso e suas potências, em oposição à veracidade da narrativa. O que estamos defendendo aqui é que o espelho aparece como uma potência do falso em Bergman. Ali, em frente ao espelho, este personagem, o maior falsário do cinema de Bergman, abre-se para o devir e se torna um outro – como na formulação de Rimbaud – a partir dessa potência do falso: “‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz” (DELEUZE, 2007, p. 186).

Podemos pensar na importância do espelho ainda a partir desta formulação de Deleuze (2007, p. 104) sobre o tempo: “a afecção de si por si como definição do tempo”. Foi apenas quando se postou em frente ao espelho que o personagem se abriu para o devir do falso, o devir de se tornar outro. Essa fabulação, que está relacionada a uma diferenciação – ou seja, não apenas uma atualização do virtual, mas uma atualização que se diferencia –, desperta a potência de criação no cinema associada às potências do falso:

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. (DELEUZE, 2007, p. 183)

Para Deleuze (2007, p. 185), também o cineasta “se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles”. Assim, podemos dizer que, em momentos de sua obra, Bergman chega ao tempo – ele mostra o tempo diretamente. E o faz através dos corpos – dos personagens, mas também dos espelhos –, como na ideia de Deleuze (2007, p. 237) de “pôr o tempo nos corpos”. Ou seja, essa formulação é importante para a comunicação afetiva na medida em que evidencia que é possível dar a ver o tempo a partir do corpo. Além disso, o cristal dessa imagem faz comunicar um afeto.

Já mencionamos antes as situações puras. Para Deleuze (2007, p. 188), “no mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações”. Essa questão da narrativa também nos permite aproximar a afecção (que é independente da narrativa) da imagem-cristal (que falseia a narrativa). Deleuze fala no conceito de *gestus*, que consiste no

vínculo ou [n]o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos [...] que se faz independentemente de qualquer papel. (DELEUZE, 2007, p. 230-231)

Isso é que é o interessante dessa cena quando pensada em sua relação com o filme: o personagem não é importante para seu enredo, e sua primeira aparição havia sido apenas duas cenas antes da que descrevemos. Deleuze (2007, p. 231) aborda o que seria “a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um ‘espetáculo’, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga”.

Em seu texto *Sobre os espelhos*, Umberto Eco (1989, p. 20) afirma que “esta virtual duplicação dos estímulos [...], este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação”. Eco (1989, p. 12) trata essa experiência singular do espelho como “fenômeno-limiar”, a partir dos escritos de Jacques Lacan. Pensar a semiose do espelho como limiar nos é produtivo: em Bergman, e, mais especificamente, na cena de *Da vida das marionetes* que discutimos, trata-se de um *limiar*; não o de relações entre o imaginário e o

simbólico, mas do limiar entre a imagem-movimento e a imagem-tempo: o que nos é apresentado é uma imagem-afecção que é potência do falso. Assim, em determinados momentos, que se localizam nesse limiar, a comunicação afetiva se constitui no cinema de Bergman também a partir do falso, e do tempo.

Outro exemplo de cristalização da imagem está em *A hora do lobo*, filme que se constitui permanentemente entre o que é “real” e o que é sonho. Isso pode ser verificado no clímax. Um personagem chama Max von Sydow para se postar em frente do espelho e diz-lhe: “Está vendo? Agora você é você mesmo, mas ainda não é você mesmo” – estamos na imagem-cristal. Logo após, Max von Sydow diz: “Eu agradeço a vocês porque o limite finalmente foi transgredido. O espelho se partiu. Mas o que os pedaços refletem? Vocês podem me dizer?”. Essa fala se dá em meio a uma lenta aproximação da câmera, até o ponto em que a imagem perde toda a nitidez. Aqui, no extremo da imagem-afecção, temos uma cristalização da imagem:



Figuras 99, 100, 101 e 102. *A hora do lobo*.

Ao comentar essa cena, Bergman (1996, p. 42) se refere ao fato de que a mesma fala foi reproduzida posteriormente, em *Da vida das marionetes*, e diz que “ainda hoje continuo sem poder encontrar uma boa resposta para esta pergunta”. O que esses estilhaços evidenciam é que, em Bergman, o espelho não reflete o mesmo, mas o diferente; os personagens olham para o espelho e o que os olha de volta é um outro. Essa cristalização da imagem se dá em meio ao espaço qualquer do cinema de afecção: o jogo de sombras presente em *A hora do lobo* que

remete ao expressionismo é, de acordo com Deleuze (1985), uma das características do espaço qualquer.

Eco (1989) estabelece uma associação entre os espelhos e os nomes próprios que é produtiva para as reflexões que estamos propondo. Como vimos, por um lado, os espelhos são recorrentes em Bergman, e, por outro, ele tinha o hábito de escolher os nomes de seus personagens – especialmente as femininas – dentre alguns nomes específicos, como Maria, Anna, Karin e Elisabeth. Para Eco (1989, p. 22), “nem mesmo os nomes próprios remetem diretamente a um objeto cuja presença determina a sua emissão”. Essa repetição de nomes próprios ao longo da filmografia de Bergman pode ser compreendida como um jogo metalinguístico especular, em que o diretor estaria apontando justamente para a teatralização como um elemento importante de seu cinema. Além disso, a partir da ideia de Eco, podemos apontar que a repetição dos nomes próprios em Bergman opera como denúncia da incapacidade deles de remeterem a um objeto em si – e é por conta disso que, ao precisarmos explicar algo da narrativa de um filme, temos dificuldade para fazê-lo utilizando os nomes dos personagens, o que nos força a utilizar os dos atores. Quem é Maria, em Bergman? Ou Karin? Ou Anna? São nomes próprios que estão em muitos filmes, aos quais não poderíamos nos referir sem causar confusão; ou seja, os nomes próprios são incapazes de servir como referência quando a filmografia é tomada diacronicamente.

Eco (1989, p. 22) nota que existe “uma teoria dos nomes próprios como designadores rígidos segundo a qual os nomes próprios não poderiam ser influenciados por descrições fixas (do tipo ‘João é o tal que...?’) nem submetidos a exercícios contrafactuais (do tipo ‘João ainda seria João se não fosse o tal que...?’)”. Também isso é relevante para o que estamos discutindo aqui. Note-se o *ainda seria* de Eco, relacionado ao “torna-se isso” do personagem falsário de Bergman. O que Eco aponta é: como é possível manter o mesmo nome por toda uma vida se o fluxo da vida se opõe à fixidez dos nomes próprios?

No entanto, o que Bergman faz, ao nomear seus personagens ao longo de sua obra sempre com os mesmos significantes, é justamente jogar com essa insuficiência do nome próprio e evidenciá-la. Há ainda outro procedimento bergmaniano curioso, inverso a esse: o personagem da cena-chave do espelho de *Da vida das marionetes* faz questão de não ser chamado por seu nome. O nome do personagem é Tomas Isidor Mandelbaum, mas ele produziu um novo nome, a partir do acrônimo: Tim. O maior falsário do cinema de Bergman é tão falso que fabricou seu próprio nome.

Em Bergman, os nomes próprios não dizem respeito a indivíduos aos quais se referem; são, antes, figuras do falso. Trata-se de dispositivos de fabulação e de produção do falso em seu

cinema. Seus nomes próprios operam como um efeito, algo que se passa em um entre, como queria Deleuze ao abordar os nomes próprios na citação que reproduzimos no capítulo anterior (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14).

Em *Gritos e sussurros*, a personagem de Liv Ullmann e o médico com o qual ela trai seu marido se postam em frente a um espelho e, em uma longa cena, ele analisa o rosto dela. Parece de fato se tratar de uma investigação sobre o rosto, e o plano se dá com o olhar dela direcionado ao espelho – que é onde está a câmera. O que faz com que essa cena seja interessante para o que vimos discutindo nesse subcapítulo é a forma como ele a analisa em relação a ela mesma, mais jovem (ele nota que algumas rugas começam a surgir, por exemplo), ou seja, sobre como ela já era outra, diferente de quem era quando os dois haviam se conhecido. Da mesma forma como na imagem de *Da vida das marionetes*, o espelho surge como espaço de reflexão sobre quem se foi, quem se é e quem se poderia ter sido, não num sentido identitário, mas de variações de uma singularidade que se atualiza, modificando-se. Em frente ao espelho, que supostamente dá a ver uma cópia de si, o que os personagens discutem é justamente como nunca se é o mesmo, denunciando esse duplo que o espelho faz ver, e falam das diferenças; falam de um não-idêntico, de uma imagem-cristal.

O espelho como potência do falso pode ser visto também no filme *O ovo da serpente* quando, ao final, o protagonista quebra os espelhos e vê que atrás deles há câmeras – é a fabulação do cinema sendo exposta por Bergman. Logo após, chega-se ao clímax do filme, a cena do médico profascista e eugenista que, após tomar uma pílula que o mataria (para evitar ser preso por conta das experiências que havia realizado), olha-se em um espelho para observar suas reações faciais no momento da morte:



Figura 103. O ovo da serpente.

Aqui, há o que seria uma espécie de mau encontro consigo mesmo<sup>95</sup>, sendo o espelho responsável por essa afecção. Deleuze (1985; 2002) dá subsídios teóricos para essa ideia ao falar em "auto-afecção". Nessa cena, é importante notar que o personagem principal do filme, com quem o médico contracenava, não diz uma palavra. Isso não aponta, contudo, para a direção da incomunicabilidade; o personagem comunica afetivamente, por seu rosto.

Por outro lado, os espelhos também podem ser utilizados para impedir a comunicação, assim como – conforme já discutimos – as mãos que tapam o rosto:



Figura 104. O rito.

A potência de fabulação com a qual o espelho é tratado por Bergman em seu cinema abre espaço para que essas potências do falso se deem mesmo independentemente deles. Company (2007) nota que a relação entre mãe (Ingrid Bergman) e filha (Liv Ullmann) em *Sonata de outono* é especular. Ou seja, assim como as máscaras, os espelhos não precisam ser explícitos para estarem ali, ou para que as funções de fabulação do espelho se deem; não é preciso que os personagens estejam defronte a um espelho para que se estabeleçam relações especulares. Nesse sentido, também a relação entre as duas personagens de *Persona* é especular – o que não necessariamente faz com que elas se tornem uma pessoa só, interpretação corrente sobre o filme que Sontag (2015) e Deleuze (1985) já criticavam. Partindo dessas considerações,

---

<sup>95</sup> O mau encontro consigo mesmo não faz sentido no contexto da formulação de Espinosa, já que o encontro seria sempre com outro. Porém, e aproveitando que o personagem em questão é um médico, podemos mencionar a metáfora de Jekyll e do Dr. Hyde para sustentar essa ideia do encontro consigo mesmo. Além disso, de acordo com Deleuze, não somos nunca um só, mas muitos, múltiplos.



abordamos o filme *Uma paixão*, que traz o duplo como uma problemática central de forma muito clara. Para compreender isso, basta ver a arte do pôster sueco:



Figura 105. Uma paixão.

No entanto, apenas aparentemente se trata de duplos como cópias idênticas das mesmas pessoas. Esse filme traz Max von Sydow como Andreas Winkelman, um homem cujo casamento (com uma mulher chamada Anna) acabou recentemente. Ele conhece Anna (Liv Ullmann), que sofre as consequências de um acidente de carro recente que matou seu filho e seu marido (também chamado Andreas). Aos poucos, os dois se aproximam, e acabam por morar juntos. A cena final do filme se dá dentro de um carro dirigido por Anna. Ele tenta discutir com ela o que compreende como os problemas dela tanto em seu casamento quanto no relacionamento atual dos dois; ela nada responde, mas aos poucos vai aumentando a velocidade do carro. Andreas fica nervoso, e tenta tomar o controle da direção, gritando a ela “vai me matar, como matou seu marido e seu filho?”. O carro sai da estrada, e temos então a primeira fala dela na cena: “eu vim te pedir perdão”. Andreas então sai do carro e começa a andar em círculos. A última frase do filme é em voz *off*, do próprio Bergman, que diz: “dessa vez, ele se chamava Andreas Winkelman”. Nesse filme, temos um duplo que não é o mesmo, mas o retorno de um diferente.

O eterno retorno aparece aqui, portanto, não como a volta do mesmo, mas como potência de produção de um diferente<sup>96</sup>. “O eterno retorno não é um devir igual”, como coloca Machado (2009, p. 88); “o que revém é o diverso, o múltiplo, o diferente” (MACHADO, 2009, p. 91), e o “puro devir” é “fundamento do eterno retorno” (MACHADO, 2009, p. 90).

Falando justamente sobre a repetição no eterno retorno, Deleuze (2006, p. 170) afirma que essa “concerne [...] aos sistemas excessivos que ligam o diferente ao diferente, o múltiplo ao múltiplo, o fortuito ao fortuito, num conjunto de afirmações sempre coextensivas às questões levantadas e às decisões tomadas”. O fortuito aparece claramente na formulação de Bergman: “*dessa vez, ele se chamava Andreas Winkelman*”. Nesse sentido, não se trata nunca de um mesmo que se repete, jamais de um idêntico que retorna; na perspectiva de Deleuze (2006), o eterno retorno afirma o múltiplo, a diferença e o acaso – em oposição ao “Uno, [a]o Mesmo e [a]o Necessário” (DELEUZE, 2006, p. 169).

O eterno retorno é a expressão máxima do devir e da fórmula de Rimbaud, adotada por Deleuze, do *eu é um outro*. Nos referimos anteriormente ao personagem de *Da vida das marionetes* como o maior falsário do cinema de Bergman; aqui, ao final de *Uma paixão*, ao incluir uma frase que desorganiza tudo o que havia sido visto ao longo do filme, o diretor nos conduz ao auge da fabulação em seu cinema. Não nos parece descabido relacionar o desfecho desse filme com esta formulação de Deleuze:

Platão tentava disciplinar o eterno retorno, fazendo dele um efeito das Idéias, isto é, fazendo que ele copiasse um modelo. Mas, no movimento infinito da semelhança degradada, de cópia em cópia, atingimos este ponto em que tudo muda de natureza, em que a própria cópia se transforma em simulacro, em que a semelhança, em que a imitação espiritual, enfim, dá lugar à repetição. (DELEUZE, 2006, p. 187)

Sua concepção do eterno retorno evidencia como Bergman se afasta, aqui, de uma crença na consciência, a qual embasa a concepção da comunicação como tornar comum. O que temos aqui é uma repetição que produz diferença: “*dessa vez, ele se chamava Andreas Winkelman*”; da próxima, já será outro. Assim, *Uma paixão* é “um filme sobre o tempo” (PERUCHA *apud* COMPANY, 2007, p. 177), e o duplo é usado como potência do falso. Esse filme é ainda uma expressão, simultaneamente, do nome próprio enquanto suspensão da individuação e enquanto potência do falso, já que, nele, é a repetição dos nomes próprios –

---

<sup>96</sup> “No eterno retorno, a repetição não é repetição do mesmo, mas do diferente, e a diferença tem como objeto a repetição. No eterno retorno, a repetição é a potência da diferença” (MACHADO, 2009, p. 101).

*Anna e Andreas* – que permite relacionar essa frase final com o que havia sido mostrado durante todo o filme.

## 5.6 As estátuas

A figura da comunicação afetiva a ser discutida aqui é a das estátuas, o que pode gerar um questionamento imediato: como poderiam estátuas – que, à primeira vista, são sempre imóveis – se movimentarem?, considerando que, como já discutimos, o afeto é caracterizado a partir do movimento. A questão aqui é a de que forma se dá esse movimento: os afetos produzidos pelas estátuas são caracterizados a partir de um movimento não delas (em geral), mas do movimento do cinema. Já notamos que Bergman não era dado a movimentos de câmera e que, quando efetua o movimento, esse se dá em direção ao rosto. Em diferentes filmes, esse movimento ocorre para focalizar estátuas e deixá-las em primeiro plano.

Há estátuas em todos os filmes com os quais trabalhamos, embora nem sempre em primeiro plano. Na maior parte dos filmes, as estátuas aparecem rapidamente, e em planos curtos, geralmente em *close*; em alguns filmes, por outro lado, elas aparecem em um nível menor de evidência. Aqui, o que nos interessa são as imagens em primeiro plano.

Ninguém parece ter notado de forma sistemática a recorrência de estátuas ao longo da obra de Bergman – apenas isoladamente, como, por exemplo, em Singer (2007), em que a observação se referia a um filme só (*Persona*), ou em Company (2007), que notava as lágrimas de sangue das estátuas em *Para não falar de todas essas mulheres*.

Há uma forma de construção de cena das estátuas a partir do movimento que é típica de Bergman, repetindo-se em diferentes filmes. Aqui temos um exemplo de *O rito*. O procedimento é o seguinte: a cena se inicia com um primeiro plano de uma estátua. A câmera se desloca lentamente; a estátua é então desfocada, vai sendo aos poucos deslocada para fora de quadro e dá lugar a um personagem em movimento.



Figuras 106, 107 e 108. O rito.

Há inclusive uma ocorrência em que é a própria estátua que se movimenta e caracteriza o afeto. Aqui, a câmera se mantém fixa, e a estátua se desloca sobre o seu próprio eixo:



Figuras 109 e 110. Para não falar de todas essas mulheres.

Na imagem abaixo, temos um plano de *Uma paixão*. Por que esse olhar do personagem em direção à estátua? Ao fazer o personagem de Max von Sydow dirigir seu olhar para a estátua – ainda que de forma muito rápida –, Bergman parece querer chamar a atenção do espectador para esse objeto. Em um segundo momento nesse filme, a estátua aparece mais claramente. De fato, ela faz parte da cena, estando von Sydow sempre em volta dela (ainda que desfocada). Aqui, não se trata de um plano curto, mas de uma cena de minutos em que um dos personagens orbita em volta de uma estátua:



Figuras 111 e 112. Uma paixão.

O que as recorrências desse objeto apontam, em nossa visão, é para a desconstrução do homem e de seu ideal humanista. Didi-Huberman (2010) trata da estátua a partir da etimologia da palavra, e dá foco ao conceito de *estatura*, enfatizando que há ali um valor antropomórfico:

A estatura, caráter essencial das estátuas, é o estado de manter-se de pé (*stare*), e é algo que se diz primeiramente dos homens vivos, para distingui-los do resto da criação – animais, coisas – que se move, que rasteja ou simplesmente é colocado diante de nós. A estatura se diz dos homens vivos, aprumados, e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere portanto, fundamentalmente, à escala ou à *dimensão humana*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 122, grifos do autor)

O que nos parece é que Bergman utiliza esse valor antropomórfico justamente para invertê-lo e criticá-lo. Ele iguala, através do primeiro plano, homens e coisas – é o que vimos mostrando em todo este capítulo. Bergman quebra essa estatura ao mostrar, por exemplo, uma estátua com a forma humana, mas sem a cabeça, sem o rosto (figuras 124, 125 e 126). Ele também se utiliza do olhar das estátuas, assim como utiliza o olhar de seus personagens – ou seja, objetos também *nos olham*, como na expressão de Didi-Huberman (2010), e têm a capacidade de comunicar, tanto quanto homens.

A utilização recorrente de estátuas por parte de Bergman parece se tratar de um uso irônico, crítico, ou até uma espécie de denúncia, no sentido de que, ao construir réplicas de sua própria forma, os homens estão construindo estátuas de si mesmos. Bergman parece querer desconstruir essa ideia, o que aponta na mesma direção da dissolução do homem moderno a que nos referíamos anteriormente. Como vimos neste trabalho, de acordo com Deleuze e Guattari (2010) os afetos se constituem como um devir outro – devir até algo não-humano. Relacionando essa ideia com Bergman, as estátuas operam em seus filmes como devires não-humanos dos rostos.

Em *O sétimo selo*, há uma cena bastante significativa em uma igreja, na qual o cavaleiro medieval se confessa com um padre (que depois se revelaria ser a Morte). O personagem se

encontra próximo a uma estátua. Enquanto isso, discute suas dúvidas com a Morte, pensando se tratar de um padre: “Quero conhecimento. Não fé, não suposições, mas conhecimento”. Ele busca por um Deus que se mantém silencioso, e fala isso enquanto dirige seu olhar para outra estátua, de Jesus crucificado. Aos poucos, em seu discurso, desloca-se rumo a outra transcendência – na verdade, ele busca por *algo*, independentemente da religião, algo que tenha *sentido*. Essa cena produz um discurso sobre a falência da transcendência do humanismo – há, na fala do cavaleiro, elementos que parecem retirados do pensamento de Nietzsche, por exemplo. As estátuas ali presentes são indícios dessa problematização do humano no cinema de Bergman, e suas aparições são importantes pois fazem parte da caracterização da comunicação afetiva, na medida em que essa não lega qualquer preponderância ao humano.



Figuras 113, 114 e 115. *O sétimo selo*.

Em *Persona*, no momento em que a enfermeira abandona a personagem de Liv Ullmann, que se recusava a conversar com ela, há uma estátua no primeiro plano. Já se trata do fim do filme, que, em larga medida, trata de impotências e fracassos humanos. Também aqui o movimento se dá em direção à estátua:



Figuras 116 e 117. *Persona*.

O que se pode depreender a partir dessas imagens recorrentes de estátuas é uma forma de crítica, parece-nos. Bergman mostra diversas estátuas, insiste com suas aparições; como dissemos, elas aparecem em todos os filmes que compõem estas análises. Acreditamos que o cinema de Bergman – ou, melhor dizendo, alguns de seus momentos – pode ser compreendido como um cinema de crítica e de desconstrução do humano, e que as estátuas fazem parte desse processo. Isso é importante para a comunicação afetiva no sentido em que essa não depende do humano para se constituir – pode se dar a partir de objetos, inclusive estátuas.

Um desses momentos a que nos referimos que constituem essa crítica é a sequência de imagens em *close* de objetos nesta cena de *Vergonha*, que compõe mais um exemplo da série intensiva a que se referia Deleuze (1985) e que abordamos no capítulo anterior, com a cena dos autoflagelados em *O sétimo selo*, e neste, com os relógios de *Gritos e sussurros*. Não é casual que essas imagens se deem neste filme, uma crítica kafkiana da guerra. Note-se que uma das estátuas também opera como relógio:



Figuras 118, 119, 120, 121 e 122. Vergonha.

Em Bergman, a estátua, símbolo do homem, até sangra:



Figura 123. Para não falar de todas essas mulheres.

A estátua até perde o seu rosto: em *Da vida das marionetes*, Bergman nos mostra, de forma bastante rápida, uma estátua sem rosto. Assim, mesmo uma estátua sem rosto opera como rosto. Isso se dá a partir do movimento que caracteriza o afeto:



Figuras 124, 125 e 126. Da vida das marionetes.

A recorrência das estátuas ao longo do cinema de Bergman aparece como um exemplo dos *afetos das coisas* de que falava Deleuze (1985; 2011). Foi apenas a partir dos procedimentos analíticos feitos com base no conjunto dos 16 filmes que pudemos observar tal recorrência e sua pertinência para a configuração da comunicação no cinema de afecção de Bergman. Assim, podemos afirmar que essa comunicação se constitui como uma comunicação *rostificada*.

## 5.7 A multidão

Nossas discussões sobre a figura da multidão se darão a partir de dois filmes, *O ovo da serpente* e *Vergonha*. Buscaremos articulá-las com dois conceitos que são importantes para este trabalho, os de espaço qualquer e de individual.



Uma representação clara da multidão está nesse primeiro filme, que mostra as condições que possibilitaram a ascensão do nazismo a partir de uma representação da Alemanha da República de Weimar. Há, ali, tanto no início como no fim do filme, os rostos da multidão. Trata-se de “tomadas de rostos apagados de massas de homens e mulheres desmoralizados que se arrastam bovinamente em nossa direção<sup>97</sup>”, na visão de Singer (2007, p. 78). Aqui, apagou-se o rosto:



Figura 127. O ovo da serpente.

No filme, essa é a primeira cena, antes mesmo dos créditos; ela passa em câmera lenta, e sem narração. As imagens da multidão retornam na cena final, logo antes de o médico se suicidar. Nesse segundo momento, vemo-nas em meio a um discurso do médico, que prevê o fracasso de Hitler no golpe que ele tentaria dar em Munique nos dias seguintes (tratava-se de 1923). Sobre essas imagens, ele afirma que, no momento, aquelas pessoas eram incapazes de fazer uma revolução, pois estavam por demais atemorizadas e humilhadas com as condições de vida da Alemanha pós-I Guerra, submetida ao Tratado de Versalhes. Em 10 anos, no entanto, diz-nos o médico, estariam dadas as condições para a ascensão de um líder que apelaria às frustrações dessa população e se afirmaria a partir de promessas de grandeza – e aí, então, haveria uma revolução e a criação de uma nova sociedade.

Podemos estabelecer uma relação entre essa fala do médico sobre as potencialidades contidas no ressentimento de uma população e a ideia de *multidão*. O conceito de multidão,

---

<sup>97</sup> No original, em inglês: “shots of the faceless faces of those masses of demoralized men and women who slowly shuffle toward us”.

trabalhado por Antonio Negri e Michael Hardt, tem sua base no pensamento de Espinosa, e há relações com a problemática *do que pode um corpo*: “Como temática inteiramente spinozista temos, antes de qualquer outra, a do corpo, em particular o corpo poderoso. ‘Não sabeis o quanto pode um corpo’. E a multidão é o nome de uma multidão de corpos” (NEGRI, 2004, p. 20). As premissas do conceito são de que “multidão é o nome de uma imanência. A multidão é um conjunto de singularidades” (NEGRI, 2004 p. 15), e de que a “multidão é o conceito de uma potência” (NEGRI, 2004, p. 17).

Na imagem que reproduzimos, trata-se de uma multidão, captada antes de ser convertida em massa<sup>98</sup>. O que o filme aponta – entre outras coisas – é que essa transformação da multidão em massa já estava ali, em potência. Assim, esse filme aparece como um objeto potente no contexto deste trabalho para pensar a rostidade em seu viés político.

De fato, para Deleuze e Guattari (2012, p. 55), “o rosto é uma política”. Acreditamos que nessa frase está expressa a chave para a compreensão de por que os autores dedicaram um de 14 platôs para falar do rosto – e, justamente, não se trata do rosto. A que serve o conceito de rostidade? Esse conceito não é gratuito – ele tem uma inserção no projeto de *Mil Platôs*. É a partir da compreensão do que os autores pensaram como rostidade que se pode afirmar que a política passa pelos rostos – inclusive os não-humanos – e que nossos rostos são agenciados politicamente. Note-se, ainda, que “*determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 47, grifo dos autores).

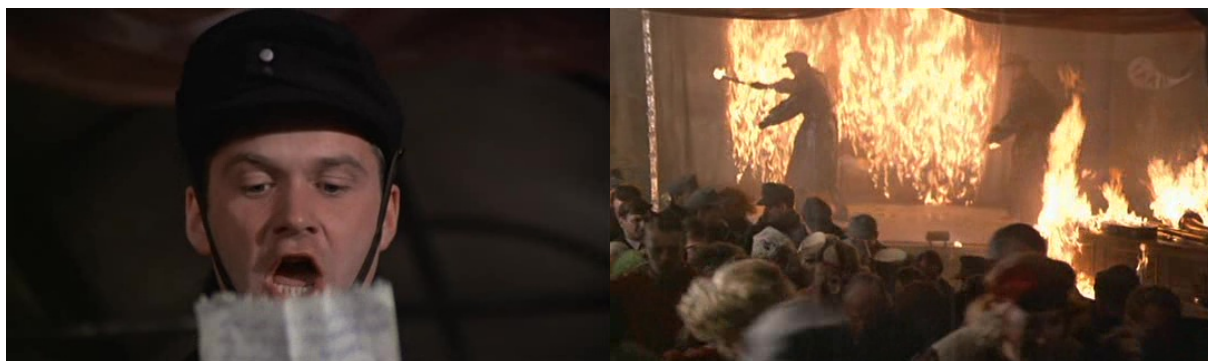
O que é importante ressaltar é que a multidão se refere a um incomensurável. Ela é um não-representável; não se presta a ser representada. Não por acaso, Bergman fracassa ao tentar fazê-lo. Mas há algo a ser explorado aí. Já registramos, no capítulo anterior, que, para Deleuze (1985, p. 127-128), “o afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio”. O que se depreende, a partir dos dois filmes – e que não nega essa ideia de Deleuze –, é que o explícito perde potência em relação ao metafórico, algo que o próprio Bergman intui.

Outra tentativa de representação da multidão em *O ovo da serpente* ocorre quando um grupo de profascistas invade e incendia um bordel. O interessante é que esses milicianos se

---

<sup>98</sup> “Hoje em dia ouve-se falar da diferença teórica entre massa e multidão. Enquanto a massa seria amorfa e manipulável, a multidão seria feita de singularidades que se expressam politicamente em busca do comum. [...] as multidões são políticas, as massas antipolíticas. A multidão é a união das singularidades, a massa a reunião das individualidades. A multidão preserva a alteridade, a massa aniquila a singularidade. A massa é manipulável, a multidão não. A massa é autoritária, a multidão emancipada. A massa é regressiva, a multidão progressiva. A massa precisa de um líder que a conduza, a multidão só precisa do desejo de cada um” (TIBURI, 2015, documento eletrônico não paginado).

assumem como “o povo alemão” – uma clara expressão de um movimento que iria desembocar no nazismo; aqui, o algo por vir da imagem-afecção é atualizado como fascismo potencial. Na figura 128, vemos o rosto do soldado que lê o manifesto improvisado no qual o grupo oferece suas justificativas para a ação. A multidão diz respeito não a um indivíduo, mas à atualização de um virtual. O rosto desse soldado é a expressão de uma atualização fascista da multidão, que se dá não no domínio do indivíduo, mas do dividual.



Figuras 128 e 129. O ovo da serpente.

Retomamos agora uma discussão sobre o irrepresentável. Em sua representação da violência, Bergman mostra referentes que são os consagrados: o monge que se auto-imola (*Persona*), o vietnamita assassinado a sangue frio por um soldado americano na frente das câmeras da televisão (*Uma paixão*). O que ele parece dizer com isso é que o cinema é incapaz de fazer essas representações de barbárie. Quando o próprio Bergman o tenta, parece chegar a resultados duvidosos. *O ovo da serpente* foi um fracasso de crítica e rejeitado pelo próprio Bergman (cf. Bergman 1996; 2013). A segunda metade de *Vergonha*, como o próprio Bergman igualmente reconheceu, fracassa em sua tentativa de mostrar a guerra – foi mais efetivo na primeira parte, em que buscou mostrar a espera da guerra. Não abordamos isso em termos de julgar a qualidade dos filmes; isso não importa aqui. A questão é a da potência das imagens.

Ao localizar espacio-historicamente o seu cinema, Bergman despotencializa-o; sua imagem-afecção e seu cinema de afecção perdem força. Se não deixam de sê-lo, é pela insistência no uso do primeiro plano. Mas, como Singer (2007) notou, há um excesso de *closes* do protagonista de *O ovo da serpente*, ao ponto da saturação – tanto que o crítico enxergou aí a causa do fracasso do filme.

*O ovo da serpente* pode ser compreendido como uma incursão de Bergman no cinema de imagem-ação – que não funciona, porque Bergman é um (dos grandes) cineasta(s) da imagem-afecção. O próprio Bergman intui isso ao dizer que foi um erro nomear aquela cidade

de Berlim e posicioná-la nos anos 20. Em sua autobiografia, ele relata sonhos recorrentes que se passam em uma Berlim que “não é a Berlim real, mas uma *mise-en-scène*” (BERGMAN, 2013, p. 142). Ele relata ter feito três tentativas de retratar essa cidade de seu sonho, sendo a última em *O ovo da serpente*:

Fiz nova tentativa em *O ovo da serpente*. Seu fracasso se deveu principalmente ao fato de eu ter chamado a cidade de Berlim e de tê-la situado nos anos 1920. Foi tanto desastrado como pretensioso. Se tivesse dado forma à cidade do meu sonho, a cidade que não é, e apesar disso se manifesta com nitidez, cheiro e barulho, se tivesse dado forma a essa cidade, teria, por um lado, me movido em liberdade total e com absoluto direito de cidadania, e por outro, o que é mais importante, teria conduzido os espectadores a um mundo misterioso mas bem conhecido por mim. [...] Em *O ovo da serpente*, apresentei uma Berlim que ninguém reconheceu, nem eu mesmo. (BERGMAN, 2013, p. 142-143)

Assim, parece haver duas formas de levar a imagem-afecção ao extremo – duas facetas de um mesmo processo de exaustão da imagem-afecção. Uma que a despotencializa, como nos excessos de primeiros planos apontados por Singer em *O ovo da serpente*; e outra que a potencializa, na cristalização que a conduz à imagem-tempo.

No entanto, a partir de uma das propostas desta dissertação, a de não tomar um filme como um todo, podemos nos desviar dessa linha de raciocínio que considera *O ovo da serpente* como imagem-ação. De fato, é só pelo procedimento de desmonte e arranjo que podemos verdadeiramente refletir sobre imagens desse filme à luz do conceito de multidão. Assim, se retornarmos às figuras 127, 128 e 129 para pensá-las – como estão dispostas aqui – fora de sua relação com o restante do filme, podemos abstrair as referências ao processo alemão daquela época que despotencializam tais imagens. Isoladas, elas podem então ser compreendidas como constituintes de uma *imagem-multidão* que lhes garante pertinência para outros contextos que não o da Alemanha dos anos 20 – e, inclusive, para contextos que ainda estão por vir. Por essa via, tal como as imagens da Joana d’Arc de Dreyer, elas mostram as potencialidades da imagem-afecção.

O outro filme claramente político de Bergman, *Vergonha*, também traz os rostos da multidão. Ali, em meio aos outros refugiados dos bombardeios, estão os personagens de Max von Sydow e Liv Ullmann.



Figura 130. Vergonha.

Essa cena ainda não é radical o suficiente na constituição de uma multidão, no entanto, pois os vemos destacados dos demais. Nas últimas cenas, em que os refugiados tentam escapar da ilha acometida pela guerra, vemos, na pequena embarcação, os personagens dos dois atores em meio a personagens que ainda não haviam aparecido no filme, ou seja, que não fizeram parte de sua narrativa. Não sabemos quem são, e não importa; o que Bergman dá a ver são os seus rostos e os afetos ali expressos. Ali, Liv Ullmann, von Sydow e os personagens não-narrativos estão indiferenciados.

É nessas cenas finais que Bergman se aproxima de algo a que não conseguiu chegar em *O ovo da serpente* – trata-se de imagens mais potentes. Ali, em meio àqueles personagens sem nome e a uma guerra sem fim entre países que não se sabe quais são, estamos mais próximos do espaço qualquer. Na fuga da guerra, fuga para lugar nenhum, para o mar onde muitos se afogaram, a imagem mostra o barco passando por aqueles que já se afogaram.



Figura 131. Vergonha.

Isso é interessante para mostrar como as relações não são lineares; *Vergonha* é anterior a *O ovo da serpente*, mas suas imagens são mais potentes na constituição de um espaço qualquer do que nesse filme. E o espaço qualquer é um conceito de um cinema mais potente – como mostramos, pode inclusive significar uma ponte entre imagem-movimento e imagem-tempo.

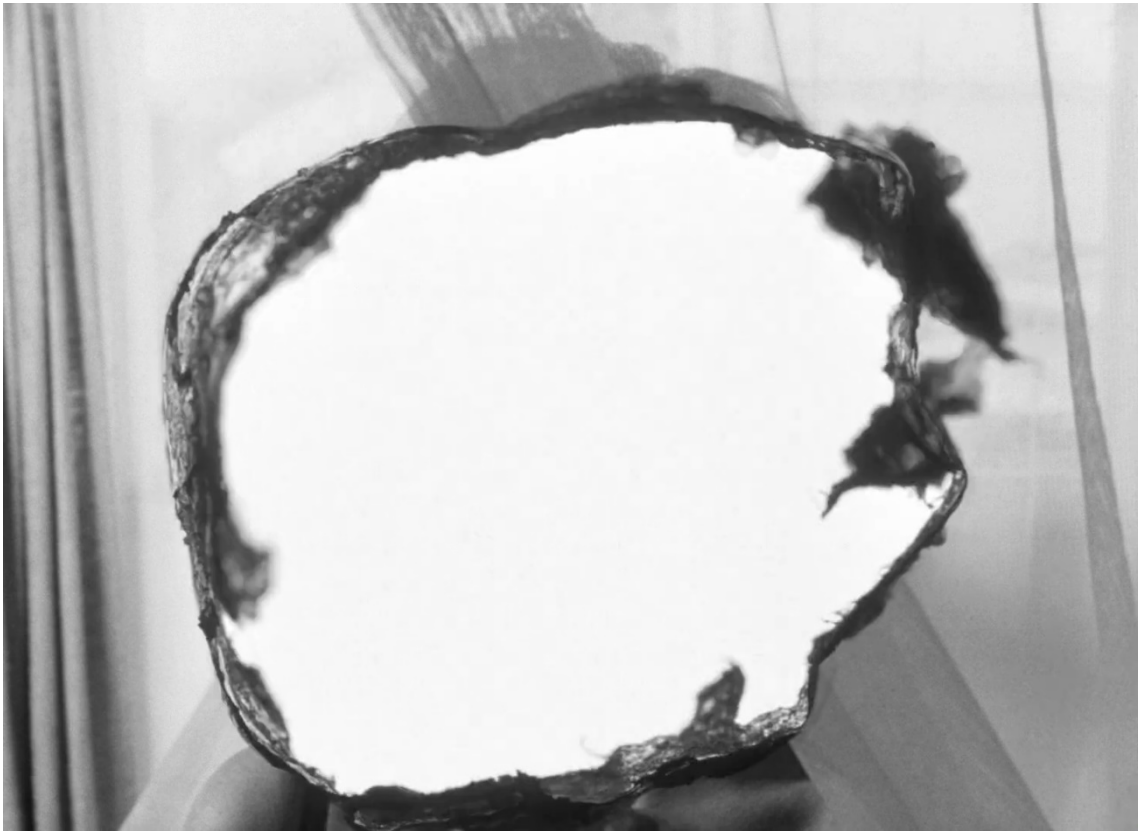


Figura 132. Persona.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua obra cinematográfica, Bergman não é dado a conclusões: *A hora do lobo* termina em meio a uma frase; o roteiro de *Persona* deixa explícito que a palavra *fim* não deveria aparecer ao final do filme. Esse filme, em especial, desafia qualquer forma de compreensão que se pretenda definitiva.

A questão aqui, é claro, não é o que se conclui de Bergman, e sim o que se conclui de nosso trabalho sobre Bergman, de um trabalho que constrói seu objeto a partir do cinema de Bergman – o que fizemos com ele e a partir dele. Certamente não foi no sentido de definir ou encerrar alguma reflexão ou discussão a partir desses filmes que este trabalho buscou se direcionar. Como registra Puigdomènech (2007, p. 19), “Bergman nos proporciona os elementos necessários para que cada um leve a cabo sua própria leitura<sup>99</sup>”. Como coloca Deleuze (2007, p. 170): “O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças”. No âmbito deste trabalho, os corpos que restam são os rostos das imagens do cinema de Bergman.

A questão-problema organizadora deste texto dava conta de investigar a configuração da comunicação na obra de Bergman. O que esta dissertação se preocupou em fazer foi criticar e desconstruir a tese de que o cinema desse diretor seria um cinema da incomunicabilidade, e caracterizar a existência nele do que compreendemos como uma comunicação de caráter afetivo.

A partir de nossa pesquisa, foi possível identificar os parâmetros de tal comunicação afetiva. Assim, podemos afirmar que ela é instaurada, no cinema, pelo primeiro plano; que ela se dá a partir dos encontros entre corpos; que produz transformações na potência de agir desses corpos; que se dá pelo *dividual*, em oposição ao individual; que pode ocorrer em objetos (independendo, portanto, de conceitos como a consciência e o humano); e que, em determinados momentos, pode significar uma transição entre dois regimes de imagens (da imagem-movimento à imagem-tempo).

Também buscamos demonstrar que a comunicação afetiva não se dá nos rostos, tão-somente; ela é uma comunicação rostificada. Assim, o corpo humano – o rosto – não tem qualquer preponderância em relação aos objetos; o primeiro plano os iguala. Quando em *close*, tanto rosto quanto um relógio ou uma estátua podem comunicar – afinal, também eles são

---

<sup>99</sup> No original, em espanhol: “Bergman nos proporciona los elementos necesarios para que cada cual lleve a cabo su propia lectura”.



rostos. A rostidade foi compreendida aqui como um virtual, que se atualiza de distintas maneiras ao longo dos filmes de Bergman por nós analisados. O que procuramos mostrar com o quadro de figuras da comunicação afetiva que compõe nossas análises foi que há outros rostos em Bergman, para além do rosto humano, e a comunicação que passa por esses rostos.

Igualmente, tentamos pensar a comunicação a partir de um potencial de produção de diferença. A comunicação via afecção implica um tornar-se outro, na medida em que modifica-se constantemente a potência de agir de um corpo. No cinema, isso se constitui por processos de fabulação. Assim, a comunicação afetiva, no limite da imagem-afecção, chega ao tempo e produz diferença. Isso se manifesta nas imagens que discutimos: as máscaras que dão lugar a outras máscaras, os espelhos que refletem um devir; trata-se de uma criação que se dá em composição com as forças do tempo.

De fato, se a comunicação afetiva se estabelece em encontros a partir dos quais os corpos modificam sua potência de agir, ela é, por definição, uma comunicação que produz diferença. Machado (2009, p. 295) afirma que “é inegável que a imagem-tempo corresponde muito mais do que a imagem-movimento às concepções deleuzianas do pensamento ou que ela é superior quanto à expressão de um pensamento da diferença”. Nossa compreensão do ato comunicativo como um ato que modifica a potência dos corpos nele envolvidos tem relação com a proposta de Ciro Marcondes, que dá conta de que só há comunicação quando algo se altera nos corpos envolvidos.

Espera-se que nossas discussões sobre Bergman, imagem-afecção, rostidade e comunicação contribuam para futuros trabalhos que envolvam um ou mais desses temas. Nossa dissertação buscou fazer ver sentidos sobre a comunicação a partir de um cinema que é usualmente tratado como de incomunicação. Frente à suposta incomunicabilidade do silêncio, tentamos mostrar que, mesmo no silêncio de Bergman, há comunicação, pois essa não se reduz à linguagem verbal. Isso nos ajudou a pensar teoricamente a comunicação, a partir do cinema. É como já o dizia Deleuze: os signos da arte nos forçam a pensar; trata-se da potência de pensamento do cinema. Nossas reflexões sobre a comunicação afetiva se estruturaram a partir do cinema de Bergman; ainda assim, não são resultado dele, mas deste texto, escrito com – e a partir de – Bergman.

## 7 FILMOGRAFIA

- BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1957.  
 \_\_\_\_\_. *Morangos silvestres*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1957.  
 \_\_\_\_\_. *O rosto*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1958.  
 \_\_\_\_\_. *Através de um espelho*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1961.  
 \_\_\_\_\_. *Luz de inverno*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1963.  
 \_\_\_\_\_. *O silêncio*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1963.  
 \_\_\_\_\_. *Para não falar de todas essas mulheres*. [Filme-vídeo]. Cor. son. Suécia, 1964.  
 \_\_\_\_\_. *Persona*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1965.  
 \_\_\_\_\_. *A hora do lobo*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1967.  
 \_\_\_\_\_. *Vergonha*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1968.  
 \_\_\_\_\_. *O rito*. [Filme-vídeo]. P&B. son. Suécia, 1969.  
 \_\_\_\_\_. *Uma paixão*. [Filme-vídeo]. Cor. son. Suécia, 1969.  
 \_\_\_\_\_. *Gritos e sussurros*. [Filme-vídeo]. Cor. son. Suécia, 1972.  
 \_\_\_\_\_. *O ovo da serpente*. [Filme-vídeo]. Cor. son. Alemanha/EUA, 1977.  
 \_\_\_\_\_. *Sonata de outono*. [Filme-vídeo]. Cor. son. Alemanha/Suécia, 1978.  
 \_\_\_\_\_. *Da vida das marionetes*. [Filme-vídeo]. Cor/P&B. son. Alemanha/Suécia, 1980.  
 DREYER, Carl. *A paixão de Joana D'Arc*. [Filme-vídeo]. P&B. mudo. França, 1928.  
 MAGNUSSON, Jane; PALLAS, Hynek. *Trespassing Bergman*. Cor. son. Suécia, 2013.

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Woody. *O percurso sombrio*. In: BERGMAN, Ingmar. *Lanterna mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 5-12.
- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris : Editions de l’Etoile/Cahiers du cinéma, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ingmar Bergman : <<Mes films sont l’explication de mes images>>*. [S. l.]: Cahiers du cinéma, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 209-240.
- BERGMAN, Ingmar. “*Chacun de mes films est le dernier*”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 100, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Lanterna mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BINH, N. T. *Ingmar Bergman: le magicien du Nord*. [S. l.]: Gallimard, 1993.
- BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jonas Sima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- BRANCO, José Luiz de Campos Castejón. *A angústia na obra de Ingmar Bergman: Sarabanda em Ser e Tempo de Martin Heidegger*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.
- BRINKEMA, Eugenie. *The forms of the affects*. Durham & Londres; Duke University Press, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2005.
- COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Aula sobre Espinosa*. Vincennes, 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>> (acesso em 10/02/16).
- \_\_\_\_\_. *A imagem-movimento (Cinema 1)*. São Paulo: Brasilense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Spinoza e as três ‘Éticas’*. IN: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 156-170.
- \_\_\_\_\_. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Conversações (1972-1990)*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 2.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Rosto e a Terra: onde Começa o Retrato, Onde Se Ausenta o Rosto*. In: *Porto Arte : Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre vol. 9, n. 16 (maio 1998), p. 61-82.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERREIRA, Leonardo Carrijo. *A presença de Kierkegaard na “Luz de inverno” de Bergman*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Psicologia. 2012.
- FREITAS, Luiz Gustavo Onisto de. *Kierkegaard e Bergman: autores éticos*. Dissertação (mestrado). Departamento de filosofia, PUC-SP. 2010.
- GARCÍA, Marta Rizo. *De personas, rituales y máscaras*. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. *Quórum Académico*, v. 8, n. 15, janeiro-junho 2011.

- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HUBNER, Laura. *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. Winchester: Palgrave McMillan, 2007.
- KALIN, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman: Cambridge Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- KOSKINEN, Maaret (org.). *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*. [S. l.]: Wallflower Press, 2008.
- LIMA, M. X; ALVARENGA, Nilson Assunção. *O afeto em Deleuze: O regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema.. ESFERAS - Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste*, v. 1, p. 27, 2012.
- LINS, Daniel. *A alegria como força revolucionária*. IN: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (orgs.). *Fazendo rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.
- LIVINGSTON, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Cinema as Philosophy*. [S. l.]: Oxford University Press, 2009.
- LOPES, Denilson. *Cinema Mundial, Cinema Global*. E-Compós (Brasília), v. 12, p. 16, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Afetos Pictóricos ou em Direção a Transeunte de Eryk Rocha*. Revista FAMECOS (Impresso), v. 20, p. 255-274, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Afetos, relações e encontros*. Projeto de pesquisa. UFRJ, 2014. Disponível em: < <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/projetopesquisa2014.pdf> > (acesso em 17/06/15).
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MACNAB, Geoffrey. *Back from the cold*. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/film/2005/sep/23/2> > (acesso em 10/02/16). 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*. Nova Iorque: IB Taurus, 2009.
- MANDELBAUM, Jacques. *Maestros del cine: Ingmar Bergman*. [S. l.]: Cahiers du Cinéma Sarl, 2011.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* 3. ed. São Paulo: Paulus, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Nova teoria da comunicação, v. 3, tomo 5 : O princípio da razão durante : o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica*. São Paulo: Paulus, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *Nova teoria da comunicação, v. 3, tomo 3 : O princípio da razão durante : O Círculo Cibernético: o observador e a subjetividade*. São Paulo: Paulus, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Nova teoria da comunicação, v. 1 : o rosto e a máquina : o fenômeno da comunicação visto dos ângulos humano, medial e tecnológico*. São Paulo: Paulus, 2013.
- MARTINO, LUIS Mauro Sá. *Teoria da Comunicação: idéias, conceitos e métodos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 175-214.
- MARTINS, André. *Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo*. *O Que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 183-198, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Com os pés na vida real*. Revista Filosofia. Disponível em: < <http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/57/artigo213469-1.asp> > (acesso em 24/04/15). S/d.
- MICHAELS, Lloyd (org.). *Ingmar Bergman's Persona*. [S. l.]: Cambridge University Press, 2000.
- MUSSI, L. H. *Reflexão sobre a angústia existencial do cinema de Ingmar Bergman no envelhecer diante da ameaça iminente de morte e do desejo de vida*. Dissertação de mestrado em Gerontologia. PUC-SP. São Paulo, 2012.
- NEGRI, Antonio. *A anomalia selvagem: poder e potência em Spinoza*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

- \_\_\_\_\_. *Para uma definição ontológica da multidão*. IN: Revista Lugar Comum, Jan 2004–Jun 2004. No 19-20 Modulações da Resistência. Pp. 15-26.
- PIRES, Lara. *Uma reflexão sobre o filme Persona (1965), de Ingmar Bergman*. Dissertação (mestrado). Faculdade de ciências sociais e humanas. Universidade nova de Lisboa. 2013
- PUIGDOMÈNECH, Jordi. *Ingmar Bergman: el último existencialista*. 2. ed. Madrid: JC Ediciones, 2007.
- QUEIROZ, André. *Em direção a Ingmar (Bergman)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- REBELO, António Júlio Andrade. *As Máscaras da Maldade Humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico*. Tese (doutorado). Universidade de Évora, Escola de Ciências Sociais. 2014.
- REINALDO, Gabriela. *Caras em profusão – o que nos dizem as imagens do rosto?* IN: GERBASE, C; PELLANDA, E. C.; TONIN, J. Meios e mensagens na aldeia virtual. Porto Alegre, Sulina, 2012, p. 109-124.
- RÜDIGER, Francisco. *As Teorias da Comunicação*. Porto Alegre: ArtMed, 2011.
- SANTOS, Wilton Borges. *Resenha: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (Org.). As ilusões do eu, Spinoza e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 297-302, jul./dez. 2011.
- SHARGEL, Raphael (org.). *Ingmar Bergman Interviews*. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2007.
- SINGER, Irving. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity*. [S. l.]: MIT Press, 2007.
- SILVA, Rodrigo S. *Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuzeana do cinema*. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto – MG. 2012.
- SONTAG, Susan. *Persona, de Bergman*. IN: \_\_\_\_\_. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 133-155.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- STEENE, Brigitte. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- TEIXEIRA, António Alder. *Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: O diálogo entre o clássico e o moderno*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2014.
- TELLES, Marcio; CONTER, Marcelo B. . *Por uma abordagem epistemológica dos afectos na semiose*. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015. p. 1-15.
- TIBURI, Marcia. *Indústria Cultural da Antipolítica – O caráter manipulador*. Revista Cult. Online. 2015. Disponível em < <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/04/industria-cultural-da-antipolitica-o-carater-manipulador/> > (acesso em 24/04/15).
- ULPIANO, Claudio. *Acontecimento e campo de poder*: aula de 05/04/1989. Curso regular realizado na Escola Senador Correia. Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=76> > (acesso em 25/02/15).
- \_\_\_\_\_. *Sombras e imagens*: aula de 20/07/1995. Curso Filosofia e Cinema realizado no Castelinho do Flamengo. Disponível em: < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=5569> > (acesso em 26/03/15). 1995a.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-afecção*: aula de 24/07/1995. Curso Filosofia e Cinema realizado no Castelinho do Flamengo. Disponível em: < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=116> > (acesso em 25/02/15). 1995b.
- \_\_\_\_\_. *A forma do falso*: aula de 24/08/1995. Curso Filosofia e Cinema realizado no Castelinho do Flamengo. Disponível em: < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=125> > (acesso em 10/02/16). 1995c.

- VELHO, Gilberto. *Goffman, mal-entendidos e riscos interacionais*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 23, p. 145-148, 2008.
- VENANZONI, T. S. ; TRENTO, F. B. . *Afetos contemporâneos e comunicação - algumas perspectivas*. Rumores (USP), v. 08, p. 109-128, 2014.
- WATZLAVICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Don D. *Pragmática da comunicação humana: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- WOOD, Robin. *Ingmar Bergman*. Detroit, Wayne State University Press, 2013.

## ANEXO: FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

1957. O sétimo selo (Det sjunde inseglet). Suécia. 96 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Max von Sydow (Antonius Blok), Gunnar Björnstrand (Jöns), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Bengt Ekerot (Morte), Åke Fridell (Plog), Inga Gill (Lisa), Erik Strandmark (Skat), Bertil Anderberg (Raval), Gunnel Lindblom (jovem muda), Inga Landgre (Karin Blok).

1957. Morangos silvestres (Smultronstället). 91 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Victor Sjöström (Isak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelfvenstam (Viktor), Naima Wifstrand (mãe de Isak), Jullan Kindhal (Agda).

1958. O rosto (Ansiktet). 100 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler), Ingrid Thulin (Manda/Aman Vogler), Åke Fridell (Tubal), Naima Wifstrand (avó Vogler), Lars Ekborg (Simson), Gunnar Björnstrand (Dr. Vergerus), Erland Josephson (cônsul Egerman), Gertrud Fridh (Ottília Egerman), Toivo Pawlo (Starbeck), Ulla Sjöblom (Henrietta Starbeck), Bengt Ekerot (Johan Spegel), Sif Ruud (Sofia Garp), Bibi Andersson (Sara).

1961. Através de um espelho (Såsom i en spegel). 89 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Harriet Andersson (Karin), Max von Sydow (Martin), Gunnar Björnstrand (David), Lars Passgård (Minus).

1963. Luz de inverno (Nattvardsgästerna). 81 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Ingrid Thulin (Märta Lundberg), Max von Sydow (Jonas Persson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall (Algot Frövik), Olof Thunberg (Fredrik Blom).

1963. O silêncio (Tystnaden). 95 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan), Häkan Jahnberg (camareiro), Birger Malmstern (garçom), *Los Eduardini* (trupe).

1964. Para não falar de todas essas mulheres (För att inte tala om alla dessa kvinnor). 80 min. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman e Erland Josephson. Elenco: Jarl Kulle (Cornelius), Bibi Andersson (Humlan), Harriet Andersson (Isolda), Eva Dahlbeck (Adelaide), Karin Kavli (Madame Tussaud), Gertrud Fridh (Traviata), Mona Malm (Cecilia), Barbro Hiort af Ornäs (Beatriz), Allan Edwall (Jillker), Georg Funkquist (Tristão).

1965. Persona (Persona). 85 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler), Margaretha Krook (psiquiatra), Gunnar Björnstrand (marido), Jörgen Lindström (menino).

1967. A hora do lobo (Vargtimmen). 90 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Liv Ullmann (Alma), Max von Sydow (Johan), Erland Josephson (Barão von Merkens), Gertrud Fridh (Corinne von Merkens), Bertil Anderberg (Ernst von Merkens), Georg Rydeberg (Lindhorst), Ulf Johanson (Heerbrand), Ingrid Thulin (Veronica Vogler).

1968. Vergonha (Skammen). 103 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Liv Ullmann (Eva Rosenberg), Max von Sydow (Jan Rosenberg), Gunnar Björnstrand (Jacobi), Birgitta Valberg (Sra. Jacobi), Sigge Füst (Filip), Hans Alfredson (Lobelius), Ingvar Kjellson (Oswald).

1969. O rito (Riten). 72 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Ingrid Thulin (Thea Winkelmann), Anders Ek (Sebastian Fischer), Gunnar Björnstrand (Hans Winkelmann), Erik Hell (Dr. Abrahamsson), Ingmar Bergman (padre).

1969. Uma paixão (En passion). 101 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Max von Sydow (Andreas Winkelmann), Liv Ullmann (Anna Fromm), Bibi Andersson (Eva Vergerus), Erland Josephson (Elis Vergerus), Erik Hell (Johan Andersson), Sigge Füst (Verner), Svea Holst (Sra. Verner), Annika Kronberg (Katarina).

1972. Gritos e sussurros. (Viskningar och rop). 91 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Anders Ek (pastor), Inga Gill (Tia Olga), Erland Josephson (Dr. David), Henning Moritzen (Joakim), Georg Ärlin (Fredrik).

1977. O ovo da serpente. (Ormens ägg/Das Schlangenei/The Serpent's Egg). Alemanha/EUA. 119 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Liv Ullmann (Manuela Rosenberg), David Carradine (Abel Rosenberg), Gert Fröbe (Bauer), Heinz Bennent (Hans Vergerus), James Whitmore (pastor), Glynn Turman (Monroe), Georg Hartmann (Hollinger), Fritz Strassner (Dr. Soltermann), Hans Quest (Dr. Silbermann).

1978. Sonata de outono. (Höstsonaten). Alemanha/Suécia. 93 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor), Erland Josephson (Josef), Arne Bang-Hansen (Tio Otto), Gunnar Björnstrand (Paul), Georg Lokkeberg (Leonardo).

1980. Da vida das marionetes. (Aus dem Leben der Marionetten). Alemanha/Suécia. 104 min. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Robert Aztorn (Peter Egerman), Christine Buchegger (Katarina Egerman), Martin Benrath (Mogens Jensen), Rita Russek (K), Lola Müthel (Cordelia Egerman), Walter Schmidinger (Tim), Heinz Bennent (Arthur Brenner).

Fichas elaboradas a partir de Puigdomènech (2007).