

7. A estranheza de Ingrid Bergman

Em 1949 Ingrid Bergman era considerada a maior atriz de Hollywood. Tinha prestígio, fama, beleza, fizera filmes míticos como *Casablanca*, fascinantes como *Notorius* e preparava-se para a estréia de *Joana D'Arc*. Mas ainda assim ela se inquietava. Tinha um casamento estável com um dentista sueco, uma filha de nove anos e os casos amorosos que quisesse, o mais intenso deles com o famoso fotógrafo Robert Capa. Mas estava insatisfeita. Seus últimos filmes, haviam ido mal de bilheteria e Ingrid dizia estar farta de Hollywood, de seu artificialismo e do hábito de medir as pessoas pelo sucesso comercial dos filmes. Ingrid achava que devia fazer um filme na Europa.

E a oportunidade surgiu de maneira inesperada, sem que houvesse qualquer planejamento. Roberto Rossellini tentava vender *Roma, cidade aberta* nos Estados Unidos, segundo ele, “por um pedaço de pão”. Após muita conversa, contatos e cabines, seu agente envia-lhe uma notícia bomba: o filme fora considerado uma obra-prima e novas oportunidades pareciam abrir-se para ele. Uma delas, o próprio Rossellini, de imediato, não se deu conta do que significava.

Rossellini, simplesmente, não conhecia Ingrid Bergman e jamais havia visto qualquer de seus filmes. O seu desinteresse pelo cinema comercial de Hollywood e o isolamento da Itália durante os anos da guerra, fizeram com que ele não alcançasse a importância da carta que recebera. Esse bilhete mudaria a direção não só do cinema que fazia ou pretendia fazer, como causaria grandes transformações em sua vida pessoal, iniciando uma improvável parceria cinematográfica que nenhum dos dois jamais imaginou que pudesse ocorrer. Passados tantos anos, baixada a poeira do escândalo, das críticas furiosas, dos rancores, das amizades desfeitas, permanecem, ainda hoje, esses filmes da chamada “trilogia da solidão” ou dos “sentimentos”, como filmes contra a corrente, desafiadores, levantando questões e indagações que pareciam impertinentes para os anos 50. Fizerem filmes e filhos; foram felizes e infelizes, amaram e desamaram, mas os filmes que fizeram juntos permanecem claros enigmas, ora cintilantes, ora banhados pela impressão de absoluta estranheza, como

se aquela linda mulher viesse de uma outra dimensão de tempo e de lugar, como se sua intensa beleza e o glamour de estrela de Hollywood a fizesse um corpo estranho àquele mundo da Itália do pós-guerra. Era um permanente não-lugar, uma sensação de que ela era uma invasora, uma intrusa naquele mundo neo-realista. Poucas vezes na história do Cinema foi possível a expressão das tensões entre o humano e o Sagrado, sem que isso significasse a sua redução a um certo tipo de pieguice religiosa ou ao niilismo filosófico. O rosto desafiante e sublimemente belo de Ingrid Bergman, ao encarar a face de Deus, permanece como a imagem de uma pergunta radical e fundadora. Quem somos nós ? Qual é a nossa relação com o Sagrado ?

Os filmes estão feitos mas há algo que permanecerá para sempre indecifrável.

7.1. Karin

As cartas entre Ingrid e Roberto começaram a ser trocadas com mais intensidade e frequência, quando a possibilidade de levantar uma produção que contasse com a participação de Ingrid como atriz principal tornou-se concreta.

Caro Sr.Rossellini

Eu vi seus filmes *Cidade Aberta* e *Paisá* e gostei muito. Se precisar de uma atriz sueca, que fala inglês muito bem, não esqueceu o alemão, compreende francês razoavelmente e que do italiano sabe apenas “ti amo”, estou pronta para fazer um filme com você. Lembranças, Ingrid Bergman.²⁴

²⁴ Ingrid Bergman e Alan Burgess. História de uma Vida. Rio de Janeiro. Alves Editora,1981

Roberto disparou telefonemas para os amigos. Ele tinha na mão uma atriz de Hollywood e precisava de uma história, algo italiana, que fosse adequada para ela. Roberto telegrafou logo à Ingrid.

Cara Senhora Bergman

Recebi com grande emoção sua carta que chegou exatamente no dia de meu aniversário como o mais precioso dos presentes. É a mais absoluta verdade que eu sonho em fazer um filme com você e de agora em diante farei tudo que for necessário para que esse sonho se torne realidade o mais cedo possível. Escreverei uma carta longa para apresentar minhas idéias a você. Com admiração, por favor aceite a expressão de minha gratidão junto aos meus cumprimentos.

Roberto Rossellini

Roma, cidade aberta havia impressionado Ingrid quando vira o filme em 1946. O realismo cru, os atores que não falavam e nem agiam como atores, a fotografia sombria e escura, tudo aquilo era muito diferente do cinema que fazia e que se habituara a ver. Por acaso, na primavera de 1948, andando sozinha em Nova York, vira o nome de Rossellini no letreiro de um cinema e resolveu assistir o filme anunciado. Era *Paisá* e ao sair do cinema ela escreveu para Rossellini.

Tal como Karin em *Stromboli*, o primeiro filme da parceria, Ingrid estava confinada em um campo do qual queria se libertar. Era preciso escapar e encontrar um mundo novo.

Cara Senhora Bergman

Esperei algum tempo antes de lhe escrever por que queria ter a certeza daquilo que lhe iria propor. Antes de mais nada, porém, quero que saiba que minha maneira de trabalhar é extremamente pessoal. Evito todo o tipo de roteiro que, a meu ver, limita fortemente o campo de ação.

Evidentemente, parto de idéias muito precisas e de uma série de diálogos e de situações que escolho e modifico durante o processo de elaboração. Assim sendo, não posso deixar de confessar que a idéia de trabalhar com você me entusiasma.

Há algum tempo, creio que em fins de fevereiro, percorria eu de automóvel a Sabina, uma zona ao norte de Roma, quando, perto da nascente do Farfa, a minha atenção foi atraída por uma cena insólita. Num campo cercado por uma alta rede de arame farpado, algumas mulheres viravam-se como cordeiros numa paisagem. Aproximei-me e percebi que eram estrangeiras, iugoslavas, polonesas, romenas, gregas, alemãs, letãs, lituanas, húngaras que, obrigadas a fugir de seus países de origem por causa da guerra, haviam deambulado pela Europa e conhecido o horror dos campos de concentração, dos trabalhos forçados e dos estupros. Tinham sido presas fáceis dos soldados de vinte países diferentes até que foram concentradas naquele campo, onde esperavam que as repatriassem para algum lugar.

Um guarda ordenou-me que me afastasse. Eram indesejáveis e era proibido falar com elas. Atrás do arame farpado, na extremidade mais distante do campo, uma

mulher loura, toda vestida de preto, estava separada das outras e olhava para mim. Ignorando as ordens dos guardas, aproximei-me. Ela sabia apenas umas palavras de italiano e ficou vermelha só do esforço de falar. Era da Letônia. Nos seus olhos claros lia-se um desespero mudo e intenso. Enfiei a mão na barreira de arame farpado e ela agarrou-se a mim como um náufrago que se agarra aos destroços. O guarda aproximou-se com ar ameaçador. Voltei para o carro. ²⁵

.....

Rossellini conta que depois procurou a mulher no campo e as outras informaram que ela havia partido com um ex-soldado para a ilha de Stromboli, casara-se e portanto poderia ficar na Itália. Rossellini relata a Ingrid o que era essa ilha e como aquela mulher deve ter experimentado a mais intensa solidão em meio àquela gente diferente e o ambiente inóspito da ilha .

.....

Para contar tenho que ver: o cinema conta com as imagens, mas eu tenho a certeza, a absoluta certeza, de que com a sua ajuda conseguirei dar vida a um ser humano que através de experiências difíceis e amargas, consegue conquistar a paz e libertar-se de todo egoísmo, atingindo assim a única verdadeira felicidade concedida à humanidade, a que permite viver de modo mais simples e próximo da criação.

Acha que poderá vir à Europa ? Seria para mim um prazer convidá-la a vir à Itália para analisarmos juntos e

²⁵ Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini. New York: Da Capo Press, 1998

demoradamente o meu projeto. O que é que você acha? Acha que devo realiza-lo? Desculpe-me se a importuno com todas essas perguntas, mas se soubesse quantas outras coisas gostaria de lhe perguntar ainda? Peço-lhe que acredite em meu sincero entusiasmo.

Seu

Roberto Rossellini²⁶

Ingrid entusiasmou-se com tudo aquilo que vislumbrava e empenhou-se nos contatos com os magnatas e os big-shots da industria. Selznick foi o primeiro deles, mas os métodos de trabalho de Rossellini, sua conhecida aversão aos roteiros técnicos e finalmente a gélida recepção a uma exibição de *Alemanha Ano Zero*, o afastaram do projeto. Outros produtores foram procurados mas não se interessaram. Restava Howard Hughes com a sua RKO e suas excentricidades. Embora Ingrid temesse o seu jeito estranho e maníaco, sabia que ela era um de seus desejos em Hollywood. A maioria das atrizes a quem sinalizava interesse, voavam para seus braços mas Ingrid tinha medo dele. Mesmo assim fez um certo jogo de sedução e conseguiu interessá-lo no projeto de *Stromboli*. Hughes nem quis saber da história do filme e perguntou apenas se iria vê-la muito bonita, usando roupas maravilhosas. O negócio foi fechado. Em março de 1949, Ingrid Bergman desembarcou em Roma para as filmagens de *Stromboli*. O vulcão que permanentemente entrava em erupção e lançava suas lavas sobre a ilha indefesa, parecia uma metáfora apropriada para o que estava por vir. O outro campo, do qual Karin/Ingrid queria fugir era Hollywood e um casamento em crise.

Quando as filmagens começaram, o modo de trabalhar de Roberto aumentou a sensação de estranheza que Ingrid sentiu, apesar do calor da recepção dos italianos, desde sua chegada a Roma. Tudo era completamente diferente de Hollywood e até mesmo do teatro e do cinema que fizera na Suécia e na Alemanha dos anos 30. Como

²⁶ Idem

Karin, sua sensação era de total descolamento/deslocamento daquela realidade. Karin era um não personagem em um não lugar.

Agora ficava claro para mim que Roberto não gostava de atores. É verdade que ele tinha muitos amigos entre eles pois achava-os muito divertidos, mas se recusava a acreditar que alguém pudesse ser tão vaidoso a ponto de subir em um palco e representar.

.....

.....

No início eu não tive qualquer dificuldade para trabalhar e me comunicar com Roberto. Algumas vezes ele custava a explicar o que pretendia, mas depois a comunicação se fazia por transmissão de pensamento. Eu podia ler em seus olhos. Mesmo quando ele não conseguia explicar por palavras o que queria, eu *sentia* o que ele queria.....

.....

Mas em Stromboli, naqueles primeiros dias, Deus do céu... Não tínhamos atores profissionais, apenas aqueles amadores, e os habitantes da ilha. Nunca esqueci a primeira briga de verdade que tive com Roberto. Eu agüentei dias seguidos, até que um dia explodi. Eu tremia de raiva. “Sabe o que você pode fazer com seus filmes realistas? Vá para o inferno com eles ! Essa gente não sabe o que são diálogos, não sabe onde ficar; nem está ligando para o que fazem. Não agüento trabalhar nem mais um dia com você.....

.....

Para resolver o problema, Roberto prendeu cordões no dedão do pé de cada um deles, por dentro do sapato. E lá ficava ele segurando aquele feixe de cordões na mão. Puxava um cordão e aquele sujeito falava, depois puxava outro cordão e outro homem falava. Eu não tinha cordão no dedo do pé, de modo que não sabia quando devia falar. E *isto* era o cinema neo-realista. Os diálogos nunca estavam prontos, ou simplesmente não existiam. Pensei que fosse enlouquecer

.....

É claro que Roberto encarava minhas explosões como temperamentalismo de estrela. Eu me apaixonei por ele, porque era diferente; eu nunca havia conhecido ninguém como ele, com a liberdade dele. Tudo nele era maior que a vida, que adquiria novas dimensões, novas emoções, novos horizontes. Ele me deu a coragem que eu nunca tivera. Eu estava sempre com medo de tudo e ele dizia: “Medo de quê? O que pode lhe causar medo?” Roberto não tinha medo de nada e ninguém. (BERGMAN E BURGUESS : 1981)

A atitude de Ingrid Bergman, deixando casamento e carreira em Hollywood enlouqueceu a indústria, revoltou os moralistas e abalou o mito que fascinava os fãs e a opinião pública. Passou rapidamente de santa, como *Joana d'Arc*, e de romântica como a Ilse de *Casablanca*, a uma adúltera desavergonhada e sem coração.

O seu caso de amor com Rossellini serviu de pasto para o jornalismo de celebridades daquela época e causou aos dois uma infinidade de tormentos e desgostos. O campo de confinamento de Hollywood atravessou o Atlântico e alcançou aquela ilha inóspita, onde falavam uma língua estranha e trabalhavam de um modo que ela não compreendia. Quando Karin resolve subir a montanha em chamas, afrontar o vulcão e arriscar a vida para chegar ao outro lado da ilha, tal como Ingrid, ela também estava grávida e era absolutamente responsável pela decisão que tomara. Ao ser alcançada pela Graça, é nesse instante que pede a Deus força, coragem e compreensão. E assim como Karin põe-se em movimento, Ingrid Bergman na mesma situação de deslocamento e estranheza, buscou expressar a angústia e a tentativa de superação da personagem. Ao decidir escapar da ilha, Karin não contava com Deus. A Graça a surpreende quando já estava à beira de sufocar e ser tragada pelo vulcão. Quando seu rosto belíssimo volta-se para a face de Deus e roga por força e coragem, ela, Ingrid, parece também estar pedindo por si e por todos aqueles que, no limite de suas forças, têm a certeza de que só a manifestação da Graça poderá mudar inteiramente o curso de suas vidas, encontrando a terra firme da liberdade e da paz.

7.2. Irene Girard

Outra vez a personagem de Ingrid é uma estranha. Estranha ao mundo real da Europa do pós guerra, do sofrimento e da infâmia, estranha até mesmo ao filho que pede um pouco daquela atenção que ela parece dedicar apenas aos jantares, compras e recepções. O abalo emocional radical que Irene sofre com o suicídio do menino, a dilacera e expõe a futilidade e o vazio do mundo em que vive. Como escapar à culpa? Como reencontrar um sentido para a vida? Os remédios do mundo ela já os conhecia, mas nele não havia lugar para os mortos, como o seu filho. A utopia simplória dos

comunistas, o trabalho semi-escravo na fábrica, a filantropia, tudo parece vão aos seus olhos. Não quer ser santa, quer ser nada. O mundo que não mais aceita é o mesmo mundo que irá interná-la na clínica psiquiátrica. Não personagem, em um não lugar, em uma não essência.

Outra vez Ingrid é estrangeira na Itália. Estranhamento, desenraizamento. Estranha tal como Irene Girard.

Em *Europa 51* a ausência de um roteiro final que os atores pudessem ler, estudar os personagens, saber em quantos planos fariam a cena, desnorteava Ingrid Bergman. A experiência de *Stromboli*, de uma certa maneira, já a prevenira da maneira como Roberto trabalhava com os atores. Seu marido no filme, o ator Alexander Knox, achava o método rosselliniano de direção de atores e a ausência de um roteiro formal algo incomum mas confessava que, na verdade, aquilo tudo o agradava.

Escaldada pela experiência de *Stromboli*, Ingrid dessa vez parecia mais calma e serena. O fotógrafo do filme, Aldo Tonti, lembra dela tricotando horas e horas, enquanto esperava ser chamada para filmar. Ela caminhava muito pelo set e suportou algumas grosserias pesadas de Roberto, diante de toda a equipe, sem retrucar, permanecendo calada e olhando fixamente para ele. Ela, no fundo, não compreendia, o que ele queria dela no filme.

A única atriz com quem Roberto conseguia trabalhar era Anna Magnani. Talvez porque fossem italianos, uma bela mistura. Nós dois não dávamos uma boa mistura. O mundo inteiro detestava minha versão rosselliniana, de modo que nada dava certo. Ele não podia livrar-se de mim. Que queria ele com uma estrela internacional? Nada. Ele não sabia o que escrever para mim. E é claro que já sabíamos disso. Era algo de que não falávamos. Mas entre nós foram ficando mais longos os silêncios – silêncios durante os quais eu não ousava dizer nada para não ferir seus sentimentos. Roberto aproveitava qualquer coisa que eu dissesse, infeliz como se sentia, para fazer uma cena. Ele gostava de brigar. E além dos traumas de nossa vida artística, nossas dívidas cada vez maiores me preocupavam enormemente. (BERGMAN e BURGUESS: 1981)

Fica a dúvida: Rossellini conseguiu, de algum modo, com seu particular método de não direção de atores, os resultados que desejava de Ingrid ou ela, percebendo a sua incompatibilidade com aquela maneira de filmar, desenvolveu um modo de construção de personagem que fixasse a solidão e o estranhamento àquele mundo? O fato é que Ingrid traça para Irene Girard um caminho de evolução que vai da tomada de consciência à busca de um sentido para a vida, que se revela e desenvolve através das mudanças em seu rosto e em suas expressões corporais ao longo do filme.

Em *Europa 51* é feita uma tentativa de expressar um conflito moral, através do rosto de uma mulher, por uma série de ações esboçadas em poucos gestos, com uma simplicidade que toca a abstração. É o rosto que dá coerência a um filme notadamente descontínuo, do mesmo modo que a imagem da Falconetti ou de Anna Karina preenchem os espaços vazios na *Paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer e no *Viver a Vida*, de Godard. Se poderia buscar o significado do filme nas imagens ao invés das idéias. O filme é uma ascensão da escuridão do começo até uma deslumbrante luz do final, quando Irene recupera sua liberdade interior. É perturbador como um filme como esse, apaixonado ao ponto da indecência, manobra para avançar rapidamente para extrema nudez de sua conclusão, a qual é banhada por uma luz celestial nórdica e uma austeridade digna de Dreyer e da qualidade espiritual de *Ordet*. (GUARNER, citado em, GALLAGHER: 1998)

A beleza magnífica de Ingrid Bergman vai do desespero, após o suicídio do filho, à depressão; vai da contestação às idéias comunistas à profunda piedade pelos despossuídos na pungente seqüência final do filme quando, das grades do sanatório, Irene acena para a multidão que a chama de santa. Nesse momento ela tem no rosto e no olhar a aceitação do caminho pelo qual recuperou a sua liberdade interior e seu destino. É um momento raro na história do Cinema, de intensa profundidade espiritual, tantas coisas ditas naquele olhar. Ingrid/Rossellini vão assim desconstruindo a estrela de Hollywood. O modo de olhar, mover o rosto, caminhar sem dizer nada e, de repente, as poucas palavras ditas queimarem como fogo, são de Irene Girard, não são mais da Ilse/Ingrid de *Casablanca*, *Notorius* ou *Intermezzo*. A estranheza de Ingrid Bergman naquele mundo de improvisações e silêncios a levou a uma rara aventura como atriz.

7.3. Katherine Joyce

Viagem à Itália é o filme de Rossellini mais próximo e melhor resolvido naquilo que ele chamaria de “meus métodos de direção de atores”. Esse filme literalmente não tem roteiro. Rossellini tinha apenas cinco páginas de notas, um esquema geral de idéias e situações para o filme. Marcelo D’Amico, diretor de produção de *Viagem*, guardou esse roteiro de cinco páginas; vinte e um anos depois emoldurou-o e deu de presente à Rossellini. Assim que recebeu o presente, Rossellini decidiu quebrar o vidro da moldura com a ajuda de Marcelo e escreveu no verso da última página : “Tutto Qui, Roberto” (Está tudo aqui, Roberto).

Nessas páginas não há uma linha sequer de diálogo, nenhuma indicação precisa aos atores. São descrições de pequenas situações, indicações de cenas e locações, lugares que deveriam ser visitados e, nesses lugares, o que interessava ser mostrado. Nada mais que isso. Entretanto, depois de ver o filme conclui-se que tudo estava lá mesmo.

Esse método de Rossellini é feito sob medida para enlouquecer não só os atores, mas também a equipe técnica, principalmente a produção. Não havia plano de filmagem e muitas vezes Rossellini saía do set com sua Ferrari vermelha em alta velocidade e ia fazer pesca submarina, onde dizia resolver com clareza tudo aquilo que lhe parecia travado na mente ou sem solução no set.

Certo dia George Sanders chegou para a filmagem, olhou para Ingrid e perguntou: “ O que é tudo isso? Eu sabia que não havia roteiro pronto quando fui contratado para o filme, o meu agente já me prevenira. Mas quando cheguei a Roma é que soube que jamais haveria roteiro”.

Ingrid anotou em seu diário que o estado psicológico de Sanders era o pior possível. Ele já havia tido vários ataques de nervos por não ter visto uma palavra sequer de seu personagem no roteiro; agora estava estupefacto. Mesmo Ingrid, já habituada ao estilo de Roberto, começou a duvidar se ele conseguiria chegar ao final das filmagens. As cenas onde Katherine olha as estátuas no Museu de Nápoles foram filmadas em vários dias, por duas semanas e nada mais foi feito no período. Ingrid

também estava insatisfeita. Ela não queria improvisar, ela detestava improvisar, coisa que Roberto bem sabia. Quando ela perguntava o que deveria dizer em cena, Roberto respondia “Diga o que lhe vier à cabeça”.

Ingrid era extraordinariamente inteligente e instintiva”, Roberto recorda. Mas ela tinha tanta maestria em seu ofício, que se recusava a fazer qualquer coisa por instinto. Tivemos brigas constantes porque eu estava improvisando e ela queria racionalizar. “Me faça compreender !” “Mas você não tem que compreender, tem que fazer. Porque você se importa com isso?” (GALLAGHER: 1998)

Ingrid percebeu que em *Viagem à Itália*, Roberto estava radicalizando os seus métodos e a sua maneira de filmar. De um modo quase secreto, ela aceitou a situação quando percebeu que aquele era o jogo de Roberto e conseguiu, sem que houvesse qualquer indicação no roteiro, expressar uma gama de emoções, em rica teia de sentidos e densidades, sem que para isso houvesse no roteiro, por exemplo, qualquer diálogo de sentido psicológico. Aliás os diálogos no filme parecem, à primeira vista, beirar a banalidade. É difícil afirmar, mas Ingrid parece haver desistido de resistir aos métodos de Roberto quando percebeu que ele não daria qualquer indicação de construção de personagem, aquele tipo de dica que os atores costumam pedir aos seus diretores ou quando conversam com os roteiristas.

Parecia um complô. Roberto quebrava compromissos e deixava o set de propósito, por qualquer coisa. Mudava de idéia o tempo todo e escrevia diálogos no punho da camisa. Ele fez mais. Não deu nenhuma direção a Sanders, nenhuma dica sobre o papel, nada. Ao contrário, fez tudo para intensificar a sensação de solidão do ator. Todos estavam no mesmo hotel, menos Sanders. Todos festejavam e comiam juntos, menos Sanders. Até as visitas a ele estavam proibidas. “O seu papel exige que ele esteja como a personagem, tenso e angustiado”, Roberto explicava. Por certo, ele queria Ingrid também na mesma situação psicológica. Era o seu princípio: se não há nenhuma situação “real” para filmar, crie uma. Você tem que fazer os seus atores trabalharem para você. Pode usar qualquer coisa, até mesmo o humor dos atores. Você não acha que Sanders era óbvio ? Foi o seu mau humor, ao invés de sua personalidade, que forjou o personagem no filme (GALLAGHER,pag.402)

Mesmo se sentindo infeliz no set, às vezes tricotando entre lágrimas, Ingrid reconheceu que Roberto estava muito sereno nesse filme.

Não havia hesitação. Ele sabia onde pôr a camera e movimenta-la. É claro que havia dias em que ele não trabalhava. Em geral, era porque estava travado com alguma coisa do filme e não conseguia encontrar a solução. Ele também saía do set a pretexto de qualquer coisa. Podia ser até mesmo por causa de mais uma de suas terríveis dores de cabeça, ou porque queria nadar, ou porque algo estava perturbando a equipe. Mas, na verdade, ele estava mesmo era buscando algo para fazer na próxima filmagem. Ele podia ir filmando algo menos importante, até criar o que ele realmente queria e então vinha uma cena maravilhosa. Ele não trabalhava regularmente. Trabalhava na base da inspiração, quando ela chegava até ele, o que é algo muito difícil para as equipes profissionais aceitarem. (GALLAGHER :1998)

Eric Rohmer afirma que a direção de atores em *Viagem à Itália* é exata, imperiosa e que o filme não é “atuado”.

Na verdade não sentimos os atores porque parece que estamos penetrando em um espaço em que não há camera, mesmo sabendo que ela está lá e que eles jamais esquecem de sua presença. Nesse sentido a tal naturalidade dos atores, tão falada no neo-realismo, se manifesta de uma maneira diferente. É como se não víssemos Katherine, mas Ingrid Bergman sendo desconstruída. Seu desagrado com Roberto, as primeiras desavenças conjugais; o mau humor e a ranzinze de Sanders com Katherine, com a prostituta, com a mulher que corteja em Capri.

É fascinante perceber a extraordinária perspicácia de Ingrid “passando” Katherine para nós, espectadores. É quase um jogo íntimo e secreto, como se ela estivesse fazendo uma travessura e revelando um segredo de filmagem só para nós. O modo como anda e observa as coisas, como olha para as estátuas, para as ruas de Nápoles, como vira o rosto e sorri. Seu olhar ora é mais atento, outras é sarcástico, ora pede um outro olhar de volta.

Ela vai tecendo a sua Katherine, tal como ficava tricotando no set, enquanto esperava a sua vez de filmar e com a equipe a chamando de Penélope; são os “eyecuts” como chamava Adriano Aprá, cortes dos olhos para os objetos. Mas Ingrid não permitia que a montagem reinasse soberana e expressava as realidades emocionais que ela queria.

Ao contrário do que um olhar apressado ou uma crítica parcial poderia supor, não é a visão da santa na procissão, ou a atmosfera de milagre que salva a relação de Alex e Katherine. Ela já há algum tempo dava sinais para o espectador de como era a sua vida conjugal e o amor que ainda tinha por Alex. Não há psicologismo. São os olhares de Ingrid para os casais de namorados, para os carrinhos de bebê; é o olhar e o gesto aflito na tentativa de jogar paciência enquanto Alex não chega. É sua expressão de espanto e inquietude com a presença da morte ao ver os crânios empilhados, sua consciência da fugacidade da vida e de como ela e Alex estão deixando de colher os dias que passam e são eles.

A maneira sutil, discreta e profundamente inteligente como Ingrid vai tecendo Katherine revela a intensidade da parceria Rossellini/Ingrid Bergman. Não há em momento algum qualquer alusão aos estereótipos atribuídos ao feminino como intuição e sensibilidade, em contraponto à razão masculina. Ingrid, no fim da vida, afirma em sua autobiografia que “ ele não sabia escrever para mim”. Em *Viagem à Itália*, Rossellini não escreveu para ninguém. Ele queria apreender a passagem do tempo e a dificuldade emocional do casal. Enquanto esperava pelas falas que jamais viriam, Ingrid tecia a sua trama de Penélope deixando o espectador preso a percepção de sua estranheza naquele mundo.

É interessante observar que em todos os filmes que Rossellini com Ingrid Bergman, há uma clara e constante operação de desconstrução do mito da estrela hollywoodiana. Tanto nos filmes da trilogia como no episódio *Ingrid Bergman* do filme *Nós, as mulheres* e em *O Medo*, último filme que realizaram juntos em 1954, Ingrid está muito longe da atriz de Hollywood. Seus personagens são agora incertos, indefiníveis, plenos de ambiguidades. Não se trata tão somente da desglamorização de uma star system mas de algo que deixa as mulheres, as personagens de Ingrid, muito próximas daquilo que Jacques Derrida chama de indecível, ou seja, a idéia da mulher como sendo aquela que carrega a não-verdade em oposição ao homem senhor da verdade. Por exemplo, em *Europa 51* Irene Girard é encarcerada na clínica psiquiátrica pela ação do marido e do mundo das Instituições: a Lei, a Medicina, a Religião, a Família. Assim, Carla Rodrigues nota que

A mulher seria aquela que, livre da obrigação falalocêntrica de se apresentar como “a verdade”, carregaria na condição de não-verdade a possibilidade de significação..... (RODRIGUES : 2008)

Precisamente essa não-verdade da mulher é que a mantém no âmbito do indecível e faz surgir a idéia de que a verdade é inapreensível. Embora os filmes da trilogia afirmem a possibilidade do encontro com o Sagrado em acontecimentos no mundo, os finais abertos e não-conclusivos dos filmes dão margem a um espaço, uma brecha, de indecibilidade das personagens em suas trajetórias. Tal situação foi fonte constante de incompreensões gerais e duradouras.

Há uma grande ironia do destino na forma da chegada de Ingrid Bergman à vida e ao cinema de Rossellini. Ela vai arruinar o seu sucesso junto à crítica – é acusado de trair o neo-realismo – e vai fazer descarrilar a sua carreira. O público, tanto aquele que gostava de Ingrid Bergman nos filmes americanos, como aquele que se havia reconhecido nos primeiros filmes de Rossellini do pós guerra, não iria apreciar os filmes que nasceriam deste encontro. Até o fim da vida – até o momento em que escreve suas memórias – Ingrid Bergman manteve a convicção de ter destruído a carreira de Roberto e que para trabalhar com ela, ele foi contra os seus princípios, introduzindo nos seus documentários uma estrela de Hollywood e a combinação não deu certo. (BERGALA,2007)

Mesmo Ingrid Bergman, tem dificuldade em perceber como a alta qualidade de seu trabalho nesses filmes consegue revelar o não-lugar e a estranheza do feminino naquele mundo do neo-realismo, e como ela, trabalhando de modo inteiramente diverso aos seus hábitos, deu densidade e clareza às personagens. No final da vida, Rossellini reconheceu os riscos que Ingrid correu.

Depois de haver lutado durante oito anos com muita coragem, Ingrid começou a pensar de maneira diferente, pondo fim ao sonho que havíamos alimentado juntos. Como querê-la mal ? Por mim, havia arriscado toda a sua carreira – e que carreira ! Havia posto na mesa, para essa partida, o cacife mais alto que uma mulher poderia arriscar pelo homem que ama.

Quanto a mim, resisti até o fim. Até o fim, permaneci fiel à imagem de mim que fez com que Ingrid viesse me procurar, deixando para trás seus castelos em Hollywood. (ROSSELLINI: 1992)

Foi como se o cinema que Rossellini fizera até então, estivesse esperando a chegada de Ingrid Bergman, sua presença imprevisível, para expressar a heterogeneidade fundamental do cinema moderno, que incorpora o conhecimento do Outro e do Sagrado como modos indissolúveis de apreensão do real.