



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025

VARIA

Um fazer-da-imagem em Bergman

Romy CASTRO

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct10uma2025castro

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Castro, R. (2025). Um fazer-da-imagem em Bergman. *Cinema & Território*, (10), 194-214. <http://doi.org/10.34640/ct10uma2025castro>

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Um fazer-da-imagem em Bergman

Romy CASTRO
ICNOVA – CM&A | FCSHUNL
romycastro_@hotmail.com

Resumo: Neste ensaio sobre cinema, pretendemos explorar conceitualmente, o modo de fazer-da-imagem em Bergman, através de interações contemporâneas que permitem uma incorporação na experiência cinematográfica do realizador, tendo como base para criar novos entendimentos e perspetivas, a realidade apreendida das imagens-movimento do cineasta. A imagem que está sempre presente nas obras, coincide com a objetualidade das suas vivências existenciais, que se relacionam com o contexto em que ocorrem, caracterizando as mesmas com um novo modo de abordagem simbólica, onde predominam “close-ups” intensos e fusões que criam expressões específicas, que visam incorporar outras experimentações, para mostrar as questões fundamentais da experiência humana, o que torna o cinema mais autêntico, realista, possibilitador e contemporâneo, porque só o cinema, enquanto objeto de percepção e representação, possibilita o novo fazer da imagem, tornando-a linguagem universal no devir artístico deste fazer. Interrogaremos este conceito de fazer-da-imagem, uma fórmula de Samuel Beckett, seguida de considerações por Deleuze, a partir do cinema de Ingmar Bergman, revelando como a estética do realizador imprime no ecrã um novo realismo nas imagens, que apela aos sentidos, por meio de estratégias experimentais inovadoras, que suscitam o envolvimento emocional dos espetadores, num provocar que estimula afetivamente, o pensamento crítico.

Palavra-chave: arte, imagem, cinema, fotografia, técnica

***Abstract:** In this essay on cinema, we aim to conceptually explore Bergman's approach to image-making through contemporary interactions that allow an incorporation into the director's cinematic experience, using the reality captured in the filmmaker's moving images as a basis for creating new understandings and perspectives. The image that is always present in his works coincides with the objectivity of his existential experiences, which relate to the context in which they occur, characterizing them with a new symbolic approach, where intense close-ups and fusions predominate, creating specific expressions that aim to incorporate other experiments to show the fundamental questions of human experience, which makes cinema more authentic, realistic, enabling, and contemporary, because only cinema, as an object of perception and representation, enables the new making of the image, making it a universal language in the artistic becoming of this making. We will examine this concept of image-making, a formula coined by Samuel Beckett and further developed by Deleuze, based on the cinema of Ingmar Bergman, revealing how the director's aesthetic imprints a new realism on the screen, appealing to the senses through innovative experimental strategies that elicit the emotional involvement of viewers, in a provocation that affectively stimulates critical thinking.*

Keywords: art, image, cinema, photography, technique

1-Introdução

A arte é meter-em-obra a verdade.¹
(Payot, 1998, p. 112)

Quando pensamos no território cinematográfico de Ingmar Bergman, pensamos de imediato na sua forma de fazer-da-imagem, que é realizada como obra de arte em cinema. Uma arte que contempla dentro da universalidade a condição do ser humano, e em particular a natureza do rosto, como a sua expressão universal, concretizada no ensaio dos novos meios de tecnologia; gráficos, fotográficos e cinematográficos, que se materializam em dimensões distintas de imagens-movimento, com um novo modo sensorial de abordagem.

Um todo que abrange uma representação extensa, difícil de concretizar e mencionar neste ensaio, na medida em que o legado criativo da obra de Bergman apreendeu diferenciadas extensões da linguagem, que se nomeiam no modo pelo qual o pensamento se constituiu em imagem, atrevendo-se a expor-se, ele mesmo, com o seu fazer artístico, no retrato da sua verdade, designadamente na grandeza da sua escrita, na realização sublime de mais de sessenta filmes, na produção de imensas peças de teatro, em produções televisivas, entre outras atividades experimentais que se relevam na contemporaneidade.

Na impossibilidade de investigarmos sobre o todo global da obra, temos como propósito, neste exercício de reflexão, analisar só uma das obras do autor.

Desta forma, selecionamos passagens de entrevistas, a escrita do seu livro, excertos do seu pensamento, e visualizamos de novo, alguns dos seus filmes, os que mais nos sensibilizam, para adquirir novos conhecimentos que permitissem desenhar a ideia condutora para a compreensão da obra, porquanto no nosso entender, este núcleo abrange a essência sensível e inteligível para a referência artística atual. Historicamente constituído mostra o traçado da conceção da obra de Bergman ao longo do tempo, na medida em que “o cinema adquiriu o poder de marcar os momentos históricos”² (Benjamin, 2013, p. 31). Conjuntura que encontramos nos filmes; *Mónica e o Desejo* de 1935, *O Sétimo Selo* e *Morangos Silvestres* de 1957, *O Silêncio* de 1963, *Persona* de 1966, *A Flauta Mágica* de 1975 e *Fanny e Alexander* de 1982. Cinematografias que no nosso entender dão sentido à trajetória metodológica, na procura deste fazer-da-imagem dos novos territórios de Bergman.

Assim, elegemos uma obra do meio da sua carreira, que nos toca profundamente, porque “a essência de uma coisa nunca aparece no início, mas no meio, no decorrer do seu desenvolvimento, quando as suas forças estão consolidadas”³ (Deleuze, 1983, p. 11). Selecionamos a ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, que Bergman encenou, conjugando cinema, drama e música clássica, numa encenação de cinema-ópera, onde a representação é exibida como uma experiência unificada, que enforma na mostra uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

No entanto, a parte cinematográfica inovadora que mais nos interessa neste contexto, são algumas imagens inaugurais, do universo e das paisagens circundantes do Teatro, e principalmente, os grandes planos iniciais do Rosto da menina e do anjinho, rostos que

¹ Tradução nossa. Texto original: « *L'art c'est mettre-en-œuvre la vérité.* » (Payot, 1998, p. 112).

² Tradução nossa. Texto original: « *Chez Benjamin, le cinéma a acquis le pouvoir d'être le marquer des temps historiques* ». (Benjamin, 2013, p. 31).

³ Tradução nossa. Texto original: « *L'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces sont affirmées* ». (Deleuze, 1983, p. 11).

Bergman introduziu no início do filme, em que a exibição individual do “grande plano torna o rosto o puro material do afeto, a sua «*hylé*»⁴] - a matéria que recebe a forma”⁵ (Deleuze, 1983, p. 147). Dimensões que se tornam no material criador, na medida em que “há uma composição interna do grande plano, ou seja, um enquadramento, um recorte e uma montagem propriamente afetivos”⁶ (ibidem), que determinam as qualidades que elevam a linguagem cinematográfica de Bergman para um devir, onde o rosto se torna poeticamente expressão, mas em potência de abertura da natureza humana, ao deixar ver as distinguidas grandezas que se constituem enformadas, “num bloco de sensações, i. é., um composto de perceptos e de afetos” ou “seres de sensação, (Deleuze & Guattari, 1992, p. 144), que se manifestam em presença “com variações de graus e de olhar”, (Costa, 2008, p. 181), o que é possibilitante para o nosso perscrutamento. Configuram a imagem individual, que aparece em categoria icónica, para referenciar em essência, a singularidade de uma linguagem nova, que aparece como a expressão ontológica de um acontecimento dentro da traça criativa. Feito que na sua manifestação imagética nos afeta estéticamente e criativamente, ao revelar o que se encontra oculto dentro das formas de cada imagem no desenho do seu pensar.

1-Arte e Imagem - A descoberta de Bergman

*Era-me difícil distinguir entre o que era imaginado e o que era real. [...] Foi por esta altura que um cinematógrafo entrou na minha vida*⁷
 (Bergman, 2012, p. 24)

Atento às modificações artísticas ocorridas nos finais do século XIX, e às alterações que ocorrem na arte contemporânea no início do século XX, que se confundem com o fazer-da-imagem sempre presentes em deslocação e em circulação, como no caso da fotografia, que revela a possibilidade de a imagem descolar da obra, em forma de objeto, percorrendo o espaço do real de maneira errática e monádica na sua função reduplicadora, em que “a imagem não significa nada e não diz nada, ela mostra”⁸ (Schaeffer, 1987, p. 211) , no suprimir do espaço simbólico da pintura, e muito em particular o caso do cinema, enquanto arte do tempo e que trabalha o tempo, em técnicas que captam e projetam as imagens-movimento, iluminadas, em que “a identidade da imagem e do movimento tem como razão a identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento, assim como a matéria é luz”⁹ (Deleuze, 1983, p. 88), o que possibilita ao movimento de translação conter a energia e as “potencialidades que só se concretizam quando se encarnam na matéria”¹⁰

⁴ Sendo um conceito fundamental na filosofia de Aristóteles, o termo “*Hylé*” (em grego: ὕλη) é um termo grego que significa matéria ou substância, porque se refere à matéria-prima, a matéria que recebe a forma.

⁵ Tradução nossa. Texto original: « *Le gros plan fait du visage le pur matériau de l'affect, sa « hylé »* ». (Deleuze, 1983, p. 147).

⁶ Tradução nossa. Texto original: « *Il y a donc une composition interne du gros plan, c'est-à-dire un cadrage, un découpage et un montage proprement affectifs* » (ibidem).

⁷ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “*Det var vid denna tid som en filmkamera kom in i mitt liv.*” (Bergman, 2012, p. 24).

⁸ Tradução nossa. Texto original: « [...] , l'image ne veut rien dire et ne dit rien, elle montre ». (Schaeffer, 1987, p. 211).

⁹ Tradução nossa. Texto original: « *L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. L'image est mouvement comme la matière est lumière* ». (Deleuze, 1983, p. 88).

¹⁰ Tradução nossa. Texto original: « *Ce sont des potentialités qui ne passent à l'acte qu'en s'incarnant dans la matière* ». (op. cit., p. 13).

(op. cit., p. 13), para que o movimento se transfira e expresse a lógica da passagem das formas, com ordenação e dimensão das afetações em qualquer momento, permitindo experienciar a mudança da imagem, na medida em que “elas dividem-se em três variedades: imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afetos”¹¹ (op. cit., p. 101).

Modos de conceitos artísticos que a imagem-movimento torna possível e que Bergman apreende para a enformação da sua obra, quer em fotografia, quer em cinematografia. Mudança que vem alterar a sua analogia com o mundo da imagem, devido às celeridades e aos procedimentos técnicos, que renovam a forma de como as imagens se apresentam ao seu olhar, inovando a realidade da obra de arte e portanto a relação que ele mantém com a representação e com o entendimento da reprodução da mesma, na medida em que ocorre uma situação inabitual, que permite que a representação dê um salto para a sua independência, com a libertação do conceito e da ideia, onde “a reproducibilidade técnica emancipa a obra de arte, pela primeira vez na história universal”¹² (Benjamin, Walter, 2013, p. 62), o que faz potenciar a percepção imagética da obra, com a introdução de novas implicações do real, que abrem perspetivas inovadoras para outros campos visuais, onde a manipulação à distância recria uma outra maneira de ver as formas e de as sentir no mundo. Incorporadas agora, em imagens-luz, cortam a forma com “o aparecimento de uma perspetiva do tocar em tempo real” (Virilio, 1995, p. 66), o que provoca uma alteração paradigmática na substituição da representação, onde a visão clássica da perspetiva mudará para sempre o mundo visório, pondo em questão a percepção estética e as regras clássicas, culminando a obra, na perda da aura das representações artísticas tradicionais, na medida em que esta “[...], se desvanece devido à reproducibilidade das obras”¹³ (op. cit., p. 17). Como refere Benjamin (2013):

o cinema é o seu emblema e agente, baseado num duplo fenómeno de reprodução, o registo mecânico da realidade e, em seguida, a produção em série de cópias. [...]. Por outras palavras, já não é o ritual sagrado que determina o valor da obra de arte, nem a sua beleza, mas a sua relação com a realidade: a sua verdade.¹⁴ (Benjamin, 2013, pp. 22-23)

O acontecimento que mudou o efeito visual da obra de arte e a sua relação com a montagem, que a partir da análise sensível do real concebe outros movimentos de translação para reproduzir o espaço imagético¹⁵.

No entanto, e como menciona Deleuze (1983):

¹¹ Tradução nossa. Texto original: « [...] , elles se divisent en trois variétés, *images-perception, images-action, images-affection* ». (op. cit., p. 101.).

¹² Tradução nossa. Texto original: « la reproductibilité technique émancipe l’œuvre d’art, pour la première fois dans l’histoire universelle ». (Benjamin, 2013, p. 62).

¹³ Tradução nossa. Texto original: « Benjamin a fait cette découverte en analysant le cinéma, où l’aura s’évanouit à cause de la reproductibilité des œuvres ». (op. cit., p. 17)

¹⁴ Tradução nossa. Texto original: « [...] , le cinéma en est l’emblème et l’agent, fondé sur un double phénomène de reproduction, l’enregistrement mécanique de la réalité puis la fabrication en série de copies. [...]. Autrement dit, ce n’est plus le rituel sacré qui détermine la valeur de l’œuvre d’art, ni sa beauté, mais son rapport à la réalité: sa vérité ». (op. cit., pp. 22-23).

¹⁵ Tradução nossa. “O espaço imagético é ligado ao espaço impregnante por regras de translação que são as regras de formação da imagem ela mesma, quer dizer de uma parte as equações cósmicas, de outra parte as equações próprias ao dispositivo fotográfico”. Texto original: « L’espace imagé est lié à l’espace imprégnant par des règles de translation qui sont les règles de formation de l’image elle-même, c'est-à-dire d’une part les équations cosmiques, d’autre part les équations propres au dispositif photographique ». (Schaeffer, 1987, p. 35).

de acordo com esta primeira tese [de Bergson], o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é divisível, e mesmo infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão¹⁶ (Deleuze, 1983, p. 9).

É nesta conceção de mudança que entra a arte contemporânea de Bergman. O fio condutor que atravessa o seu pensamento só é dividido quando o movimento se eleva e transita para outra análise de experiência sensível, a que tecnologicamente revela, na divisão, as novas possibilidades no fazer-da-imagem, e no devir artístico deste fazer.

A primeira experiência da sua mudança de natureza artística, que se encontra com a génesis do movimento de Bergman, acontece quando ele vê pela primeira vez um cinematógrafo, a sua Lanterna mágica, o seu objeto de encanto, o causador da reprodutibilidade técnica do seu fazer-imagem. E descreve, Bergman (2012):

Quando dava à manivela (não, isto não é possível explicar-vos, não encontro palavras para descrever a minha excitação, só vos posso dizer que, sempre que quero, consigo recordar o cheiro que exalta do metal aquecido da caixa, [...] , o pó, a pressão da minha mão na manivela, o rectângulo projectado a tremer), a rapariga aparecia e desaparecia. A imagem “movia-se”.¹⁷ (Bergman, 2012, p. 27)

Movia-se, como descreve Henri Bergson, como uma “ilusão cinematográfica” ou um “falso movimento”. o que faz destas tentativas experimentais e destas pesquisas, o prenúncio de um pré-cinema e de um cinema primitivo, que já se anunciava (no sentido de uma pré-montagem, anterior à imagem-movimento), que afetará para sempre o cinema de Bergman com a fantástica descoberta, de que “a imagem em movimento é a modulação do próprio objeto”¹⁸ (Deleuze, 1985, p. 41), a sua realidade, a que apreende o movimento onde a “ótica ondulatória não se relaciona somente com a dimensão visual, mas engloba a integralidade da percepção das aparências sensíveis, mesmo o sentido de tato”, (Virilio, 1995, p. 66). Dimensões fundamentais que Bergman captura para as suas experiências filmicas, e que realiza, pois, estes ensinamentos permanecerão para sempre inscritos em todas as extensões da sua obra, conjuntamente com outras instruções, igualmente muito importantes, onde “o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal, e o corte será um corte móvel e não mais imóvel”¹⁹ (Deleuze, 1983, p. 12). A esta categoria temporal do cinema, Bergman junta mais uma ordem dimensional, a música, já que a música também é uma experiência sensorial, uma outra forma de mostrar o tempo, que permite organizar o pensamento e ajudar a entender a realidade. “Poderíamos dizer sensivelmente que a música faz ouvir o tempo. Enquanto que o cinema faz ver o tempo”²⁰

¹⁶ Tradução nossa. Texto original: « *D'après cette première thèse [de Bergson], le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. L'espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans changer de nature à chaque division* ». (Deleuze, 1983, p. 9).

¹⁷ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “*När jag revade (nej, det går inte att förklara, jag hittar inga ord för att beskriva min upphetsning, jag kan bara säga att jag när jag vill kan minnas doften som strömmar från det uppvärmda metallen i lädan, [...], dammet, trycket från min hand på veven, rektangeln som skakade), dök flickan upp och försvann. Bilden “rörde sig”* ”. (Bergman, 2012, p. 27).

¹⁸ Tradução nossa. Texto original: « *L'image-mouvement, c'est la modulation de l'objet lui-même* ». (Deleuze, 1985, p. 41).

¹⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporal; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile* ». (Deleuze, 1983, p. 12).

²⁰ Tradução nossa. Texto original: “*Se podría decir, en términos generales, que la música permite escuchar el tiempo, mientras que el cine permite verlo*”. (Badiou, 2004, p. 23).

(Badiou, 2004, p. 23). Ou, dito “em outras palavras, a música serve como modelo para a sua ansiada fusão entre o emocional e o intelectual, entre a sensação e o espírito”²¹ (Aumont, 2004, p. 29), ao transmitir e evocar sensações profundas e complexas, que Bergman detém como parte integrante das suas narrativas, por a considerar que a música transmite emocionalmente “a linguagem mais pura”.

Eis a grande vantagem do cinema, que se torna efetivamente no objeto da sua liberação. Uma liberação onde Bergman atua, mas de um modo irracional, como possibilidade de representação imanente, entre o real e a ficção, entre o jogo das suas contingências e as suas construções, onde impera igualmente, outra ciência de lógica, a lógica do instantâneo, que lhe permite observar as condições de validade dos seus argumentos, independentemente da sua realização artística, porque esta conformidade, tem que ser construída para se tornar inatural e entrar na contemporaneidade. “E o inatural é o contemporâneo” (Agamben, 1999, s.p.). Adentra a abstração fundando novas linguagens, com profundas explorações da condição humana, como manifestação do discurso, o que remonta à noção da antiguidade grega de *poiesis*, (*ποίησις*), como um descobrimento do próprio ato do ser humano, aquele ato que traz algo de novo à existência, em modos criativos, através de diferenciadas formas de arte, de saberes e de atuações, que geram múltiplas dimensões inovadoras para o conhecimento.

Se depois de Platão e Aristóteles, passando por Kant, Hegel, Merleau-Ponty e Deleuze, entre tantos outros, o conceito de arte conheceu flutuações filosóficas no que se refere à imagem, que passa das sombras da caverna, para a luz do conhecimento, e por sua vez advém metáfora conceitual, para se desenvolver dentro das figuras deste discurso, é para manter intacta a sua própria identidade como imagem, dentro da filosofia, porque “o cinema mantém relações muito particulares com a filosofia. O cinema é uma experimentação Filosófica”²² (Badiou, 2004, p. 23): uma arte onde a dimensão sensível da representação se dá dentro da forma do visível da imagem e das palavras, em interligação com outras funções de linguagens, que se inscrevem como forma central do pensamento.

Como diz Bergman (2012):

há certas imagens, acompanhadas de sons e luz, que têm o condão de nunca deixarem o projector existente na nossa alma. Pelo contrário, são projectadas ao longo das nossas vidas com uma nitidez e objectualidade inalteradas. Isto não é senão, no fundo, a nossa compreensão a caminhar, constante e implacavelmente em direcção à verdade.²³ (Bergman, 2012, p. 183)

²¹ Tradução nossa. Texto original: “Dicho de otro modo, la música le sirve como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre la sensación y el espíritu”. (Aumont, 2004, p. 29).

²² Tradução nossa, Texto original: “El cine mantiene relaciones muy particulares con la filosofía. El cine es una experimentación filosófica”. (Badiou, 2004, p. 23).

²³ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Det finns vissa bilder, åtföljda av ljud och ljus, som har förmågan att aldrig lämna projektorn i vår själ. Tvärtom projiceras de genom hela våra liv med oförändrad skärpa och objektivitet. Detta är i grunden inget annat än vår förståelse som ständigt och obevekligt går mot sanningen”. (Bergman, 2012, p. 183).

3-Fazer-imagem

Só quem está bem preparado tem possibilidade de improvisar.²⁴
(Bergman, 2012, p. 183)

Uma encenação tem as raízes no decurso do tempo e nos nossos sonhos.²⁵
(Bergman, 2012, p. 246)

Através da matriz destes pensamentos e tendo como interrogação o modo de fazer-imagem, na fórmula de Samuel Beckett, seguida de considerações por Deleuze, tentamos entrar no cinema-ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, encenado por Bergman, onde o discurso na sua representação, deve fazer imagem. Mas, como refere Deleuze “a imagem não é um objeto, mas um «processo». Não se sabe o poder de tais imagens, por mais simples que sejam do ponto de vista do objeto”²⁶ (Beckett, 1992, p. 72). O que interessa no objeto “é a forma como ele está sobrecarregado de cálculos, memórias e histórias”²⁷ (ibidem), para prevenir o desaparecimento da imagem na linguagem, permitindo que “a imagem pura se insere na linguagem, nos nomes e nas vozes”²⁸ (op. cit. p. 73), e que o som, como suporte estrutural, seja uma essência para a expressão humana e como procedência uma forma de conhecimento. Quer dizer; “uma linguagem das imagens e dos espaços”. Acontecer que nos aproxima do movimento da linha do pensar de Bergman, a que ordena e estrutura a construção das suas coisas, que são de ordem afetiva e inseparáveis das metamorfoses do diálogo, o que foi construído em grandeza dentro de si, com a interação das relações com os outros. Fundamento de transmissão para o processo criativo, aquele que contém um modo abrangente para conceber expressões e na manifestação devir-imagem no seu fazer. E quando Bergman encontra a essência desta expressão, faz-nos assistir através das suas obras à génese desta grandeza, tornando-a devir-mundo. O que marca histórica e cinematograficamente uma época, com a sua entrada na contemporaneidade, como o fazedor de uma outra linguagem existencial, a que diz a imagem criativamente, como o acontecimento humano, que se dá-a-ver para se mostrar.

Partindo de este pensar verificamos que o acontecimento mantém uma relação essencial com esta linguagem. As imagens cinematográficas “sonantes e colorantes” dizem e mostram as coisas, mas o acontecimento pertence-lhe. Esta efetuação é o momento em que o acontecimento se encarna num estado de coisas, numa pessoa, que sendo inseparável da linguagem advém conceito de “acontecimento como Criação”. É o que marca o início, a introdução do fora, no tempo e o que está no tempo, porque nesta instância ele efetua-se espaço temporalmente, e deste modo, age sobre o que o pensamento pensa em cada pensar, para realizar uma experiência inefável do ser, na construção de uma linguagem do devir-mesmo de Bergman e do seu devir-outro, como condição da consciência de si, e cita (Bergman, 2012):

²⁴ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Endast den som är väl förberedd har möjlighet att improvisera ». (Bergman, 2012, p. 183).

²⁵ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “En iscensättning har sina rötter i tidens gång och i våra drömmar”. (Bergman, 2012, p. 246).

²⁶ Tradução nossa. Texto original: « *L'image n'est pas un objet, mais un « processus ».* On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet ». (Beckett, 1992, p. 72).

²⁷ « [...], c'est la manière dont il est grevé de calculs, de souvenirs et d'histoires ». (ibidem).

²⁸ « [...], que l'image pure s'insère dans le langage, dans les noms et les voix ». (op. cit., p. 73)

“Criei em mim uma outra pessoa que, exteriormente, nada tinha a ver com o meu verdadeiro eu. E como não fui capaz de manter separados o que eu era, propriamente, e a criação que fizera de mim, esta ferida teve consequências mesmo até na idade adulta e na minha criatividade”. Quantas vezes não tive de me consolar com a máxima: “Quem viveu de uma mentira é porque, no fundo, ama a verdade”.²⁹ (Bergman, 2012, p. 20)

Sucedimento que expõe simultaneamente o combate entre os dois pensamentos, o interior e o exterior, o ser e a palavra, e os dois sentidos, o sentir e o pensar, potenciando a criação para experienciar todos os modos de fazer devires. Devir-imagem, devir-espacó, devir-frase, devir-som, devir-movimento, devir-outro, devir-animal, devir-possível e devir-hipócrita. E cita: “Esta minha descoberta foi decisiva. De um modo quase tão regional como o do Don Juan de Molière decidi, a partir dali converter-me num hipócrita”³⁰ (op. cit., p. 20). Dissimulação apropriada para os devires, porque como são fenómenos de dupla captura, de desejo e de evolução, transformam-se em polos de agenciamento, onde o conteúdo e a expressão se tornam indiscerníveis na composição. Cada devir participa de um ato de pensar que desloca o campo da inteligibilidade e modifica as condições do problema colocado por Bergman. Quer dizer, entramos “na linguagem que nomeia o possível”³¹ (Beckett, 1992, p. 65) e na sua existência, porque “só existe a existência possível”³² (op. cit., p. 59), e “quando percebemos o que é possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências [...]. A linguagem enuncia o que é possível, mas preparando-o para uma realização”³³ (op. cit., 58), que oscila entre projeção de formas, de comportamentos e de pensamentos preconcebidos. Porque “a realização do possível sempre ocorre por exclusão, porque pressupõe preferências e objetivos que variam, substituindo sempre os anteriores”³⁴ (op. cit., pp. 58-59), que são os impulsos e traumas da infância, os seus medos direcionados como discurso para a arte, alude:

A prerrogativa da infância é podermos mover-nos entre a magia da vida e as papas de aveia, entre um medo desmesurado e uma alegria sem limites. Para mim não havia outros marcos a não ser proibições e regras que me surgiam como sombras, a maioria delas ininteligíveis. [...] Apesar de tais admoestações, o tempo não existia para mim.³⁵ (Bergman, 2012, p. 20)

²⁹ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Jag skapade en annan person inom mig som ytligt sett inte hade något att göra med mitt sanna jag. Och eftersom jag inte kunde hålla isär den jag egentligen var och den person jag hade skapat, fick detta sår konsekvenser även i vuxen ålder och för min kreativitet”. Hur många gånger har jag inte tröstat mig med maximen: “Den som har levt på en lög är det för att han innerst inne älskar sanningen”. (Bergman, 2012, p. 20).

³⁰ Texto original: “Denna upptäckt var avgörande för mig. På ett sätt som var nästan lika regionalt som Molières Don Juan bestämde jag mig från och med då för att bli en hycklare”. (op. cit., p. 20).

³¹ Tradução nossa. Texto original: « Le langage nomme le possible ». (Beckett, 1992, p. 65).

³² Tradução nossa. Texto original: « Il n'y a d'existence que possible ». (op. cit., p. 59).

³³ Tradução nossa. Texto original: « Quand on réalise du possible, c'est en fonction de certains buts, projets et préférences [...]. Le langage énonce le possible, mais en l'apprétenant à une réalisation ». (op. cit., 58).

³⁴ Tradução nossa. Texto original: « Mais toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents ». (op. cit., pp. 58-59).

³⁵ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Barndomens privilegium är att vi kan röra oss mellan livets magi och gröt, mellan en omåttlig rädsla och en gränslös glädje. För mig fanns det inga andra milstolpar än förbud och regler som uppenbarade sig som skuggor, de flesta av dem obegripliga. [...] Trots dessa förmaningar existerade tiden inte för mig”. (Bergman, 2012, p. 20).

Premissas para a construção de uma linguagem à sua medida, realizada metaforicamente, para estabelecer o diálogo do seu pensamento, que além do possível, engloba objetos ignorados pelo pensar, como os que provocam desvios e perturbações psicológicas, criando assim, os seus sintomas de carácter material, os que lhe dão a conhecer o mundo sensível, o mundo que lhe permite entrar em si próprio, numa decomposição exaustiva de si, para se tornar possível, como objetivo e projeto e como um todo. (Deleuze, 1983):

O todo é, portanto, como o fio que atravessa os conjuntos e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, infinitamente. Assim, o todo é o Aberto e remete para o tempo ou mesmo para o espírito, em vez de para a matéria e para o espaço.³⁶ (Deleuze, 1983, p. 29)

É este reenvio temporal que visa a versatilidade da condição humana, reduzindo-a na multiplicidade, para a tornar definição universal na passagem para a unidade. Passagem que inspira ainda mais o compreender da sua visão para a potência das imagens, na medida em que esta noção é psíquica, e só incorpora a representação como experiência de conteúdo mental. Entra como substituição no ato de representar, e conduz a um encontro perceptual direto, consigo mesmo e com os outros, ao definir a relação do sujeito com o objeto no mundo e ao representar objetual e materialmente uma apresentação de fazer-imagem, mostrando-a em potência. A este propósito Deleuze cita (Beckett, 1992):

A grande contribuição de Beckett para a lógica é mostrar que o esgotamento (exaustividade) não ocorre sem um certo esgotamento fisiológico: um pouco como Nietzsche mostrava que o ideal científico não ocorre sem uma espécie de degeneração vital.³⁷ (Beckett, 1992, pp. 61-62)

Uma combinatória de fazer-imagem que evoca e envolve noções complexas, contudo cada noção pode ser decomposta em noções simples de prática artística. Bergman estuda estas noções como método, para satisfazer os seus critérios específicos e estéticos e os potenciar em técnica, com um diferente questionamento e como uma nova ferramenta que dinamiza o conceito de fazer-imagem, porque “a combinatória esgota o seu objeto, mas porque o seu próprio tema está esgotado”³⁸ (op. cit., p. 62). Quer dizer a personagem possui os dois conjuntos, a combinatória e a potência máxima ao mesmo tempo, daí a exaustão, é como a parte de trás e a parte da frente da mesma coisa. São os dois sentidos da potência máxima, que entram em ação e são necessários os dois para suprimir o real. Bergman não fica no abstrato, ele mostra o íntimo da sua arte, como se faz um verdadeiro inventário de emoções e de sentimentos, em discurso poético, “para esgotar o possível neste novo sentido, temos de nos confrontar novamente com o problema das séries exaustivas, mesmo que isso nos leve a cair numa «aporia»”³⁹ (op. cit., p. 68), o que lhe possibilita em retórica, como figura de linguagem, que o orador simule hesitação ou

³⁶ Tradução nossa. Texto original: « *Le tout est donc comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini. Aussi le tout est-il l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace.* » (Deleuze, 1983, p. 29).

³⁷ Tradução nossa. Texto original: « *Le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique : un peu comme Nietzsche montrait que l'idéal scientifique ne va pas sans une sorte de dégénérescence vitale.* » (Beckett, 1992, pp. 61-62).

³⁸ Tradução nossa. Texto original: « *La combinatoire épouse son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé* ». (op. cit., p. 62).

³⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Pour épuiser le possible en ce nouveau sens, on doit à nouveau se confronter au problème des séries exhaustives, quitte à tomber dans une « aporie ».* » (op. cit., p. 68).

dúvida, muitas vezes dissimuladas, como proceder para a realização da combinatória, na medida em que “a combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por meio de disjunções incluídas”⁴⁰ (op. cit., p. 61). Mas como Bergman é um inventor de técnicas e de modos de fazer imagens, apreende os distintos afastamentos de *A Flauta Mágica* - as questões filosóficas iluministas sobre a natureza do mundo e as questões poéticas sobre a natureza do ser, dimensões que inclui dentro de uma nova combinatória para recompor o real e tecer a imagem do seu pensamento, o que exige longos estudos e reflexões, como ele mesmo relata no seu livro da Lanterna Mágica.

4-O modo de fazer-da-imagem de Bergman

A nossa arte é uma arte irracional, até certo ponto impossível de explicar, e está permanentemente sujeita ao jogo das contingências⁴¹.
(Bergman, 2012, p. 217)

Com o cinema. é o mundo que se torna a sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo⁴².
(Deleuze, 1983, p. 84)

Neste capítulo abordaremos a própria imagem de Bergman, e o modo de a fazer, principalmente na parte original, a que engloba as aprendizagens efetuadas através das perscrutações em Beckett e em Deleuze, onde apreendemos ensinamentos sobre a potência do possível e a sua combinatória; na montagem, no espaço cénico e no desempenho das personagens, aos quais acrescentamos os conselhos de Bergman dados durante as filmagens da encenação que selecionamos - *A Flauta Mágica*⁴³ de Mozart, no seu exercício de poder, quando incentivava os atores para darem o máximo possível nesta experiência⁴⁴ de contexto cénico.

⁴⁰ Tradução nossa. Texto original: « *La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses* ». (op. cit., p. 61).

⁴¹ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Vår konst är en irrationell konst, till viss del omöjlig att förklara, och den är ständigt utsatt för slumps spel”. (Bergman, 2012, p. 217).

⁴² Tradução nossa. Texto original: « [...] avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde ». (Deleuze, 1983, p. 84).

⁴³ Produzido por Bergman na Suécia em 1975, a partir da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, de 1791. (Obra realizada com muitas influências à época, como o caso da trupe de teatro de Schikaneder. O período histórico vívido, tinha como linha de pensamento do homem, uma mudança radical, através do Iluminismo). Filmado em Estocolmo no teatro de Drottningholm do séc. XVII, o mesmo século da ópera, com edílicos cenários picturais de frescos, numa conjunção perfeita entre drama, música e cinema.

⁴⁴ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Bergman, Ingrid. 1975. Filme. *A Flauta Mágica* de Mozart. Suécia. “Eu penso que o que tu deves fazer aqui é esquecer, tens de tentar esquecer, é difícil, tens de entrar dentro de ti próprio e tentar sentir o conteúdo emocional como se fosses tu. Eu já vi que tu és bom nisso. Compreendes? Eu acho que é muito mais fácil exprimir um sentimento forte, é mais difícil quando devemos exprimir intimidades. Eu preciso de muito mais tempo antes de o conseguir sentir. Tenta viver a experiência como um sentimento dentro de ti. É um sonho sobre o amor-perfeito, a questão é só essa. Eles passam por isto, passam por esta experiência, mas para alcançar o conhecimento profundo têm de ver a máxima degradação humana”. Texto original: Bergman, Ingrid. 1975. Film. Mozarts Trollflöjten. Sverige. “Jag tror att det du måste göra här är att glömma, du måste försöka glömma, det är svårt, du måste gå in i dig själv och försöka känna det emotionella innehållet som om det vore du själv. Jag har sett att du är bra på det. Förstår du? Jag tror att det är mycket lättare att uttrycka en stark känsla, det är svårare när vi ska uttrycka intimiteter. Jag behöver mycket mer tid innan jag kan känna det. Försök att leva upplevelsen som en känsla

A potência do possível, advém assim, um conhecimento adquirido por experimentação, para os atores, mas o paradigma principal é o da montagem exigente do cenário, onde as personagens se movimentam para criar a atmosfera desejada, envolvente e mais imersiva para a época, para transmitir a mensagem pretendida por Bergman, na medida em que “a montagem é a operação que se concentra nas imagens em movimento para extrair o todo, a ideia, ou seja, a imagem do tempo”⁴⁵ (Deleuze, 1983, p. 46), a que se torna no modelo real, eminentemente concreto, mas em abstração⁴⁶ (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85), porque ao ser constitutivo do seu pensamento e da sua linguagem, vai considerar as diferentes componentes para ser dispositivo⁴⁷ (Agamben, 2007, p. 9). Lógica que nos leva a considerar que Bergman analisa os fenómenos afastados na sua duração, para estabelecer as leis inatas das suas funções individuais, através de um sistema diferenciado de coordenadas, ordenado dentro de uma categoria completamente inovadora, o que origina uma possibilidade da projeção do pensamento para o ponto de fuga da conceção histórica do século XVII, o ambiente de Mozart, onde apreende os conceitos de profundidade na pintura, para os transportar para o cinema. Operação que implica transferência de sentido na passagem da linguagem para a emoção, ao relacionar a potência como estratégia de expressão e singularidade, para que a representação se manifeste.

Toda uma estética diretiva que recorre à imaginação – na medida em que a imaginação está ligada a experiências visuais anteriores e está dependente delas – para referenciar o acontecimento como ato de criação. “Kant afirma isso explicitamente: a imaginação está ligada (*gebunden*) ao seu objeto, precisamente pela sua forma”⁴⁸ (Schaeffer, 1987, p. 163). Ora o objeto de Bergman é o cinema-ópera de *A Flauta Mágica*, o que contém a forma, e a forma é “a figura [como] aptidão do universo” (Deleuze et al., 1992, p. 173), a que incorpora o seu modo próprio de fazer-da-imagem e se torna ato para o pensamento e contemplação para outros devires, os que principiam a construção da sua nova combinatória para se converterem em representação para a sua montagem.

Diretiva que ao ser constituída deste modo, entra na imanência de Bergman, no seu Plano, torna-se no seu alicerce, na sua “imagem-movimento. Na medida em que relaciona o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”⁴⁹ (Beckett, 1992, p. 33), a que nos indica que “tudo o que é da ordem do humano depende da distância, e da maneira como trabalhamos e somos por ela trabalhados” (Bragança de Miranda, 2008, p. 8), porque é neste trabalho que o distanciamento⁵⁰ adquire uma dupla concetualização;

inom dig. Det är en dröm om fullkomlig kärlek, det är bara det. De går igenom detta, de går igenom denna upplevelse, men för att nå djup kunskap måste de se den maximala mänskliga förfredringen”.

⁴⁵ Tradução nossa. Texto original: « *Le montage est cette opération qui porte sur les images-movement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps* ». (Deleuze, 1983, p. 46).

⁴⁶ Tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro. “[...], na abstração que assenta o elemento histórico tornado circular”. (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85).

⁴⁷ Tradução nossa. « O dispositivo em si é a rede que se estabelece entre esses elementos [...] o dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante... Eu disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que pressupõe que se trata de uma certa manipulação das relações de poder...». Texto original: « *Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] le dispositif a donc une fonction stratégique dominante ... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force [...]* ». (Agamben, 2007, p. 9).

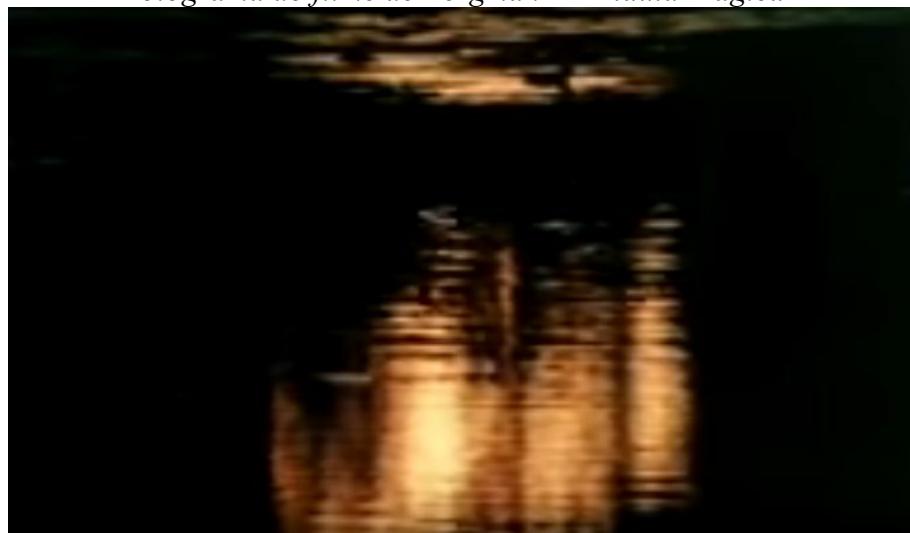
⁴⁸ Tradução nossa. Texto original: “*Kant le dit d'ailleurs explicitement : l'imagination est liée (*gebunden*) par son objet, par sa forme précisément*”. (Schaeffer, 1987, p. 163).

⁴⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Le plan, c'est l'image-movement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée* ». (Beckett, 1992, p. 33).

⁵⁰ Os autênticos efeitos do distanciamento têm um carácter lutador de potência, os seus meios, “efeitos distanciadores”, interrompem as técnicas de representação para que a ação transgrida as teorias ou as práticas representacionais.

que é ser conceito filosófico e conceito mediador. A dupla conceitual que permite controlar o pensamento nas suas corridas vertiginosas, de um lado para o outro, para construir um discurso de movimento, contínuo e sequencial, que efetue o deslocar da contemplação para o recuo, e em limite, ser determinação das exigências da linguagem do pensamento racional. Requisito da filosofia, onde “contemplar é criar” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85), para em devir apreender o antes e o depois, e os sobrepor, numa estrutura em que os planos coexistem na enformação das paisagens do seu pensar, como mostra da sua “atitude de experimentação”. Acontecimento que Bergman inicia com a assinatura própria⁵¹ (Deleuze, 1983, p. 35), captando “grandes movimentos” de paisagens físicas de elementos naturais do universo, em que a imagem, espacialmente é incomensurável, e transfere a outra dimensão, a que o tempo reenvia a um ajuste, “que é adicionar espaço ao espaço”⁵² (op. cit., p. 30). Extensão que se confunde com ele-mesmo, para conter todas as dimensões de sombra, na qual a luz se confronta. Mas “ela opõe-se às trevas para se manifestar. [...], a luz não seria nada, [...] sem a opacidade à qual se opõe e que a torna visível”⁵³ (op. cit., p. 73), mas advém afetiva e abstratamente, a nova luminosidade de Bergman, que permitiu que a imagem entre qualitativamente na abstração, como a nova forma de expressar as suas emoções e as suas ideias abstratas, através do grande enquadramento destes elementos visuais, que não são narrativos e se desprendem das formas do real, num cenário que procura o significado simbólico da natureza, onde a luz e a sombra advêm metáfora visual, e encarnam em transcendência, tensões entre o inconsciente e o consciente, numa busca espiritual que transforma o espaço apreendido, na passagem do tempo, como um ícone imagético, que leva à reflexão e a múltiplas interpretações, que só podemos ver nesta paisagem de sonho, com reverência, (ver Figura 1).

Figura 1
Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



⁵¹ Tradução nossa: “Podemos considerar certos movimentos importantes como a assinatura própria de um autor, que caracterizam o conjunto de um filme [...].” Texto original: « *On peut considérer certains grands mouvements comme la signature propre d'un auteur, qui caractérisent le tout d'un film [...]* ». (Deleuze, 1983, p. 35).

⁵² Tradução nossa. Texto original: « [...]. Qui est d'ajouter de l'espace à l'espace ». (op. cit., p. 30).

⁵³ Tradução nossa. Texto original: « *Elle s'oppose aux ténèbres pour se manifester. [...], la lumière ne serait rien, [...], sans l'opaque auquel elle s'oppose et qui la rend visible* ». Le texte base est la Théorie des couleurs de Goethe. (op. cit., p. 73).

Manifestação que Bergman leva à sua essência, num enfrentamento sensível de variações universais do claro-escuro, filmadas em imagens que se enformam num “sublime dinâmico” potenciando ao máximo os planos longínquos da paisagem, como aparece na fig. 1, onde o enquadramento dos enquadramentos do grande plano, “confere uma medida comum ao que não a tem, plano distante da paisagem [...], sistema astronómico e gota de água, partes que não estão no mesmo denominador de distância, relevo, luz. Em todos estes sentidos, o enquadramento assegura uma desterritorialização da imagem”, no seu fazer filmico.

Exemplos retratados igualmente nas figs. 2 e 3, que sendo paisagens do espaço circundante do Teatro, Bergman perspetiva com os seus relevos⁵⁴ (Deleuze, 1983, p. 39) iluminados pelo brilho, para reenviar as imagens a outras dimensões paradoxais de confrontos intensos de gradações luminosas, dando a ver as diferentes potências inscritas na imagem. É como se a imagem incorporasse uma luz divina na sombra do humano, simbólica e metaforicamente, para acontecer num outro espaço de deslumbre, que eleva o visivo e enforma a sua imagem-ação, porque “o espaço possui potencialidades na medida em que torna possível a realização de eventos, ele precede, portanto, a realização, e a potencialidade pertence ela própria ao possível”⁵⁵ (Beckett, 1992, p. 33), realizável nos reflexos que se perspetivam em contraluz, num diálogo metafísico, que oscila entre o divino e o terreno, iluminando o caminho que conduz ao pequeno teatro do séc. XXVII, (ver Figura 2).

Figura 2
Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Um espaço vazio⁵⁶ (Deleuze, 1985, p. 27), que vale pela ausência de toda a presença humana, mas muito emotivo e concreto, composto por elementos figurativos estruturais fortes e dinâmicos, que conduzem à potência dos espaços singulares geográficos envolventes, para serem apreendidos numa dimensão diferenciada, onde

⁵⁴ Tradução nossa. Texto original: « *C'est que le cinéma, encore plus directement que la peinture, donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps: il exprime le temps lui-même comme perspective ou relief* ». (Deleuze, 1983, p. 39).

⁵⁵ Tradução nossa. Texto original: « *L'espace jouit de potentialités pour autant qu'il rend possible la réalisation d'événements; il précède donc la réalisation, et la potentialité appartient elle-même au possible* ». (Beckett, 1992, p. 33).

⁵⁶ Tradução nossa. « Um espaço vazio vale, acima de tudo, pela ausência de um conteúdo possível, [...] ». Texto original: « *Un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible, [...]* ». (Deleuze, 1985, p. 27).

metafisicamente, como nos mostram as imagens das figuras 2 e 3, representam espaços singulares do tempo, ou espaços-tempo do acontecimento, em que o tempo apresenta outras dimensões observáveis neste estado de encantamento, que é tão intenso, que a imagem nos assombra. É uma imagem propagadora de luz e do seu conhecimento, onde “o real se torna espetáculo ou espetacular e fascina de verdade. [...] O quotidiano é identificado com o espetacular”⁵⁷ (op. cit., p. 12), numa categoria do real que exige a amplificação dos movimentos do exterior, para particularizar, de forma sensível, as suas matérias, e estabelecer as cores, numa linha dialética e empática, no conjunto dos espaços imagéticos das três figuras.

Uma representação teatral como a representação subjetiva de um sentimento, que transforma qualitativamente a natureza destas figuras, que devêm a própria imagem do mundo como a abertura cinematográfica do sentir de Bergman. Expressões de temas distanciados, no espaço e no tempo, que se ordenam sem aparatos encenatórios, o que reflete a seleção, a que mostra a liberdade criativa do autor, tornando-se o Teatro na sua contingência, no seu plano de deliberação, que assume até às últimas consequências, resultando a imagem-ação em dupla potencialidade: homenageia historicamente o espaço do teatro e o espaço da criação de Mozart, o que confere um novo sentido à imagem e dá um novo objeto à potenciação, (ver Figura 3).

Figura 3
Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Elevar ao máximo as potencialidades dum espaço qualquer, é potenciar as singularidades da montagem, que patenteia no seu conjunto um “construtivismo”, em cuja abordagem filosófica, técnica e artística, se distingue um modo transdisciplinar, onde “a unidade da ordem da ficção e da ordem da representação, a magia do teatro e do cinema pode aparecer na sua mais misteriosa luz” (Costa, 2008, 179), que atravessa as cenas de algumas das obras mais importantes de Bergman, como é o caso em questão aqui explanado.

Grandeza que torna esta obra uma (*Gesamtkunstwerk*) ao estilo Wagneriano, na medida em que eleva o objetivo singular do teatro e do cinema, ou seja, a representação. “Quando um filme não é documentário é um sonho. Daí ser Tarkovski o maior dos realizadores”⁵⁸, comenta Bergman, que estuda as suas execuções técnicas e visuais, como

⁵⁷ Tradução nossa. Texto original: « Le réel se fait spectacle ou spectaculaire, et fascine pour de vrai [...] Le quotidien est identifié au spectaculaire ». (op. cit., p. 12).

⁵⁸ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “När en film inte är en dokumentär är den en dröm. Därför är Tarkovski den största av alla regissörer”. (Bergman, Ingmar, 2012, p. 84).

exercício do pensamento, centrando-se fundamentalmente na ousadia formal de Tarkovski, mas não negligenciando o uso do plano-sequência, em que o autor regista uma sequência inteira sem cortes, bem como as questões metafísicas, que são representadas em séries, em que a função da série significa expressá-la como uma soma infinita de termos, geralmente envolvendo potências de uma variável de grande originalidade, que no caso de Bergman vai para o grande plano do rosto, cita Deleuze (1983):

Bergman é sem dúvida o autor que mais insistiu sobre o elo fundamental que une o cinema, o rosto e o grande plano: « O nosso trabalho começa com o rosto humano [...]. A possibilidade de aproximação do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema. »⁵⁹ (Deleuze, 1983, p. 141)

Conceitos originais e intensos que integram a filmagem, onde *A Flauta Mágica*, ocasiona novas imagens-movimento como via de acesso para a compreensão das formas experimentais das artes contemporâneas, ao inscrever a sua matéria-prima, na predominância afetiva, em que “a imagem-afeção é o grande plano, e o grande plano é o rosto”⁶⁰ (op. cit, p. 125). Quer dizer, “o rosto é em si mesmo um grande plano, o grande plano é em si mesmo um rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afeto”⁶¹ (op. cit, p. 126). A forma que enforma as sucessivas sequências para revelar “o seu signo de alteridade. Ele significa a presença, e exprime a vida de uma outra interioridade, de um outro eu, o “Rosto” de Ingmar Bergman abrange todos os significados e todas as dimensões de Rosto⁶² (Clément et. al, 1999, p. 337). Ele perpetua o momento único da imagem. Da imagem pura. Nada mais que uma imagem. Aquela que surge com toda a singularidade num rosto de uma criança, que olha para além do possível, para revelar uma execução vital de potência e a fazer saltar, para aceder ao infinito, como a um estado celeste, captando nesse olhar toda uma imensa energia condensada, pronta a explodir, para a dar-a-ver em estado de pura afeção, para o contentamento do nosso olhar, que se intensifica nesta doação. A expressão ontológica da natureza humana da imagem, transpõem assim, como dádiva, a sua interioridade como uma obra pictural viva, e aparece em forma plástica como presença para “o quadro [que] já não é objeto de divisões geométricas, mas sim de graduações físicas”⁶³ (Deleuze, 1983, p. 26). Uma instância onde “a expressão de um rosto isolado é um todo inteligível por si mesmo, não temos nada a acrescentar por meio do pensamento, nem em termos de espaço nem de tempo”⁶⁴ (op. cit., p. 136), porque ao suceder aparece numa manifestação excepcional, luminosa, em que “a imagem

⁵⁹ Tradução nossa. Texto original: “Bergman est sans doute l'auteur qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma, le visage et le gros plan : « *Notre travail commence avec le visage humain* [...]. La possibilité de s'approcher du visage humain est la génialité première et la qualité distinctive du cinéma ». (Deleuze, Gilles, 1983, p. 141). Este escrito remete para: Bergman, in *Cahiers du cinéma*, octobre de 1959.

⁶⁰ Tradução nossa. Texto original: « *l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage* [...] ». (op. cit, p. 125).

⁶¹ Tradução nossa. Texto original: « [...] , le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection. (op. cit, p. 126).

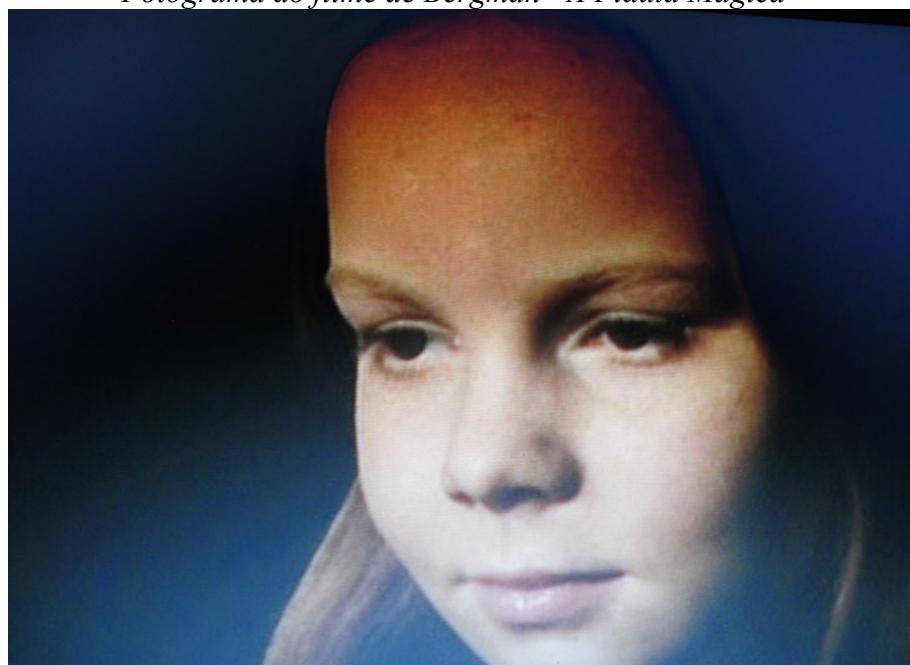
⁶² O “Rosto: etim.: latim visus, «aspecto», «aparência». O rosto não é um simples fenómeno, uma coisa entre as coisas: ele é igualmente o signo da alteridade, isto é, daquilo que nos escapa absolutamente. Ele significa a presença, e exprime a vida de uma outra interioridade, de um outro eu – alter ego – logo, de uma liberdade”. (Clément et. al, 1999, p. 337).

⁶³ Tradução nossa. Texto original: « *Le cadre n'est plus l'objet de divisions géométriques, mais de gradations physiques* ». (Deleuze, 1983, p. 26).

⁶⁴ Tradução nossa. Texto original: « *L'expression d'un visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée, ni pour ce qui est de l'espace et du temps* ». (op. cit., p. 136).

fotográfica revela a essência das coisas na sua aparência”⁶⁵ (Schaeffer, 1987, p. 179), numa figuração que torna esta imagem fantasmagórica e sintomaticamente um «paradoxo da visibilidade»⁶⁶ (Didi-Huberman1990, p. 309). Não é a fotografia que se realiza na imagem, é a imagem que se realiza no humano. Há uma passagem da atitude imaginante para a atitude realizante, através da ligação entre o que aconteceu e entre a estrutura acontecida, para que ao estruturar a construção do rosto, aconteçam as figuras e figure construtivamente um acontecer, o que se mostra no que se “supõe uma tal «simultaneidade contraditória tão plasticamente representada»⁶⁷ (op. cit, p. 309), que figura ontologicamente como cor encarnada, para ser apreendida percepтивamente, no sentido de sintoma, i. é, apreendida num outro estado da imagem, que figura no sistema representativo do quadro do cinema-ópera, já não só como imagem, mas como obra de criação, e duplamente; em natureza e em plasticidade, (ver Figura 4).

Figura 4
Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Noção elaborada por Bergman, que se ajusta a diferentes situações e desafios, seja no âmbito físico, mental ou emocional e/ou cinematográfico, ao associar iconologicamente a beleza feminina com uma estranha atmosfera de textura visual, onde o olhar serve de porta de entrada para novos meios, porque “a porta de entrada é agora a técnica, a combinatória, o conceito, a matemática, etc.” (Bragança de Miranda, 2008, p. 47), que se interligam noutras dimensões, ocupando o seu lugar dentro da dialéctica, para articular a relação entre a ordem inteligível e a ordem sensível, o que “lança uma nova luz [...] sobre a relação entre as ideias e o sensível, cujo paradigma se revela ser a expressão técnica”⁶⁸, como o seu novo modo de meio. O que permite visualizar a sua verdade espiritual, a sua

⁶⁵ Tradução nossa. Texto original: « [...], l'image photographique révèle l'essence des choses dans leur apparaître ». (Schaeffer, 1987, p. 179).

⁶⁶ Tradução nossa. Texto original: « paradoxe de visibilité ». (Didi-Huberman1990, p. 309).

⁶⁷ Tradução nossa. Texto original: « suppose une telle simultanéité contradictoire si plastiquement figurée ». (op. cit, p. 309).

⁶⁸ Tradução nossa. Texto original: « [...] « projette une nouvelle lumière [...] sur rapport entre les idées et le sensible don 't le paradigme se révèle être l'expression technique ». (Agaben, 2008, p. 8).

emoção, a que enforma a sua essência - o Rosto de uma criança. “Ela não nos esconde nada, basta entrar, a sua luz quase nos cega, mantém-nos respeitosos. A sua própria abertura [...] faz-nos parar: olhar para ela é desejar, é esperar, é estar diante do tempo”⁶⁹ (Didi-Huberman, 2000, p. 9), um tempo contemplativo repleto de afetividade, que o olhar comunica, para se visto como a imagem, a nova imagem do grande plano, o grande enquadramento.

Informação visual que mantém uma conexão profunda com o fluxo de um tempo, estranhamente compreensível, porque ao englobar as diferentes fases e ritmos temporais dos afetos nas feições, as que permitem entrar no recorte do fundo, na forma do rosto, na configuração da boca, no desenho dos olhos, perpetuam imageticamente, o conjunto de sinais afetivos, que estas transmitem, numa força que devém a linguagem de um devir, o Rosto da Imagem, o devir do modo de fazer-da-imagem de Bergman.

Falar com os olhos. Língua de repetição e diferenciação, na multiplicidade de instantes e de olhares lumiñicos, multidiferenciados, que passam da figuração terrestre, do Rosto angelical da menina, para a figuração celeste, a pintura de fresco, que aparece como um ícone⁷⁰ iluminado no teto do Teatro. Cada imagem e cada rosto em movimento abandona o enquadramento, deixando o seu grau qualitativo de afeção na imagem, para se reterritorializar de outra forma, noutro território afetivo e noutra expressão, numa travessia de representações, onde se cruzam em diálogo, os diferentes olhares instalados.

Desta forma, o olhar advém o espaço intersticial do diálogo plástico, pois ambos permitem o entrelaçar dinâmico das imagens-ação, mediando entre a imagem-afeção, rosto da menina e da imagens-percepção do rosto do anjinho, que está representado na pintura.

“Nesse momento, a pintura mural que se avistava tornou-se realmente visível, plenamente visível – tornou-se clara e distinta, como se se explicitasse por si mesma. Tornou-se, portanto, legível”⁷¹ (Didi-Huberman, 1990, p. 22), para «contar» a sua história⁷² (op. cit., p. 23).

Do azul-celeste das suas asas e panejamento, do branco iconográfico do corpo, do preto, do castanho, do cinza, do dourado dos cabelos, da imaterialidade do material, e da matéria das cores em flores. Do fluxo de partículas luminosas à cor pigmento, como percetos do próprio material, denunciam a cor inscrita do lugar. Todas as cores nas formas do espaço, que se movimentam como signo de *surface* da pintura mural e como poética cénica da imagem-ação, para recontarem o Acontecimento como um diálogo que fala entre os personagens, numa compostura de reciprocidade silenciosa, onde os lábios estão fechados nos dois espaços. “Mutação do movimento, que cessa de ser translação para devir expressão”⁷³ (Deleuze, 1983, p. 136), porque “diante de um rosto isolado, não

⁶⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même [...] nous arrête : la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps* ». (Didi-Huberman, 2000, p. 9).

⁷⁰ Palavra com origem no termo grego *eikón* que pode significar uma pintura religiosa característica das igrejas ortodoxas.

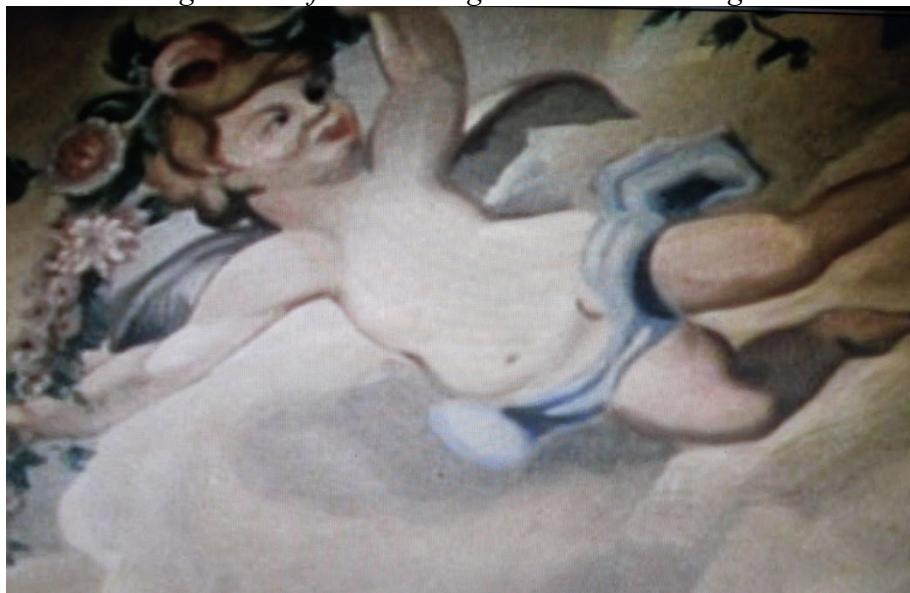
⁷¹ Tradução nossa. Texto original: « *A ce moment, la fresque aperçue devient réellement, pleinement visibl – elle devient claire et distincte comme si elle s'explicitait d'elle même. Elle devient donc lisible* ». (Didi-Huberman, 1990, p. 22).

⁷² Tradução nossa. Texto original: « «raconteur» son histoire ». (op. cit., p. 23).

⁷³ Tradução nossa. Texto original: « *Mutation du mouvement, qui cesse d'être translation pour devenir expression* ». (Deleuze, 1983, p. 136).

percebemos o espaço. A nossa sensação de espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre para nós. [...], o “sentimento-coisa”, a entidade”⁷⁴ (ibidem), (ver Figura 5). O sentimento próprio da imagem-afeção, o que permite a desterritorialização da imagem para a compreendermos, porque “o afeto é a entidade, ou seja, o Poder ou a Qualidade. É uma expressão: o afeto não existe independentemente de algo que o expresse”⁷⁵ (op. cit., p. 138), que neste caso particular são as expressões afetivas dos rostos, os “Ícones”⁷⁶ (ibidem). “O ícone de traço [a expressão do rosto da menina] e o ícone de contorno [a expressão do rosto do anjinho], [...]: [enformam], o sinal da composição bipolar da imagem-afeto”⁷⁷ (ibidem), numa força criativa que se revela cinematograficamente, ao reenviar as imagens para outros signos, aqueles em que “o espaço foi reduzido a um puro lugar de memória”⁷⁸ (Didi-Huberman, 1990, p. 24), conceitualmente, e que serve agora como ponto de referência para a memória coletiva de Bergman, para ele contar a sua história, pois cria um elo entre o passado e o presente, que potencia os limites “de uma semiologia que não possui que três categorias: o visível, o lisível e o invisível”⁷⁹ (op. cit., p. 25), todas as medidas que necessita.

Figura 5
Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Mas só uma escolha é possível, a da categoria do visível, porque o Rosto da menina e o Rosto do anjinho da pintura mural, possuem a sua figurabilidade intensificada no registo máximo do «ícone» do grande plano, efetivando em potência a imagem-representação,

⁷⁴ Tradução nossa. Texto original: « *Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous. [...] le « sentiment-chose », l'entité ».* (ibidem).

⁷⁵ Tradução nossa. Texto original: « *L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité, C'est un exprimé: l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime* ». (op. cit., p. 138).

⁷⁶ Texto original: « *On appelle «Icône» l'ensemble de l'exprimé et de son expression, de l'affect et du visage* ». (ibidem).

⁷⁷ Texto original: « *Il y a donc des icônes de trait et des icônes de contour, [...]: c'est le signe de composition bipolaire de l'image-affection* ». (ibidem).

⁷⁸ Tradução nossa. Texto original: « *L'espace a été réduit à un pur lieu de mémoire* ». (Didi-Huberman, 1990, p. 24).

⁷⁹ Tradução nossa. Texto original: « *[...] d'une sémiologie qui ne possède que trois catégories : lle visible, le lisible et l'invisible* ». (op. cit., p. 25).

onde “Bergman atinge o limite extremo da imagem-afeto, ele queima o ícone, ele consome e apaga o rosto com a mesma certeza de Beckett”⁸⁰ (Deleuze, 1983, p. 142). O possível que Bergman eleva à potência limite, ele é arrebatador e arcaico. Influenciado pelas ideias do iluminismo, pensamento do tempo da feitura da ópera, Bergman vai ao cerne da questão, e apreende a propagação da luz, através da Teoria das cores de Goethe, implementando as como metáforas plásticas, mas em cinematografia, para as realizar através da razão e do conhecimento, com liberdade de expressão. Dimensões que valoriza no estimular do questionamento e da investigação, tendo como estrutura do pensar a sua experiência e a sua forma de atuação, para criar a sua própria identidade. Para tal feito inova repetidamente, em termos lumínicos, em termos formais e de conceção. Capta as distintas dimensões-chave, as que se tornaram originais na imagem-afeção e na imagem-percepção, elevando-as ao mundo visual, da imagem-ação, privilegiando assim, as variações intensas e diversas da dialética desta obra, de onde proliferam constelações de afetividade e devires; devir-criança, devir-anjinho, devir-amor, devir-felicidade, devir-terrestre, devir-divino, devir-intenso, devir-impercetível, devir-todo-mundo, devir-imagem, devir-imanente, devir-experiência e devir-possível, englobando este último devir todos os devires da experiencião.

Referência que eleva o ícone dos seus rostos, em modo ontológico, sob a perspetiva da natureza fundamental do ser, numa exposição bidimensional e tridimensional que engloba diferentes níveis de dimensões de expressividade, que submetem estas formas, às variações *sensibilis* da criação, como a *techné* e como a *poieses*⁸¹ (Bragança de Miranda, 2008, p. 33). Singularidade que expressivamente estrutura o sensível do «sentimento-coisa», em suporte, pois possibilita o aparecer do que podemos designar por forma e por elemento, as coisas das imagens.

Entramos assim, “na linguagem das imagens e dos espaços”, dos cenários e dos espetadores, passando o plano de ação a devir uma categoria temporal, com corte móvel. Lógica que se orienta no plano de pensamento e no plano de natureza, na medida em que o plano não é movimento do pensamento sem ser natureza do ser, tornando desta forma a ação da imagem-movimento possível, pois “a percepção dispõe do espaço na mesma proporção em que a ação dispõe do tempo”⁸² (Deleuze, 1983, p. 85), consentindo que o movimento se aproxime ou se afaste, tal é a potência “da imagem-movimento: ela torna-se imagem-ação”⁸³ (op. cit., p. 95), para enquadrar a combinatória das múltiplas dimensões de Bergman, que o cineasta leva à potência dos seus limites nesta realização, executando trajetórias muito singulares. Inaugura um sistema metodológico com variações de cor iluministas e novos movimentos dos eixos verticais e horizontais, para que a câmara integre outros ângulos de posicionamento espaciais e apreenda no tempo, os “espaços sonantes e colorantes”, que são os movimentos pessoais dos atores, com a captação de outras possibilidades físicas e vocais; quer no plano cénico, quer no plano do personagem, que é apanhado. Desta forma, na sua potência máxima, de ação e de voz (tendo a voz por função, não nomear ou anunciar, mas recordar evocativamente), ela evoca lembranças pessoais e sentimentos, porque a voz tem intenções e entonações, que se

⁸⁰ Tradução nossa. Texto original: “Bergman atteint à la limite extreme de l'image-affection, il brûle l'icône, il consume et éteint le visage aussi sûrement que Beckett”. (Deleuze, 1983, p. 142).

⁸¹ Texto original: “Diríamos que a técnica é o controlo das passagens, entre «imagens» e «coisas», «real» e «potencial». *Techné* e *poiesis* embora em conflito têm afinidades. Diria que a *techné* tende a ser uma *poiesis* que controla as «ligações», as passagens, instaurando trajetórias conhecidas e repetitivas, enquanto que a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos, e é única, singular”. (Bragança de Miranda, 2008, p. 33).

⁸² Tradução nossa. Texto original: «*La perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps*». (Deleuze, Giilles, 1983, p. 85).

⁸³ Tradução nossa. Texto original: «[...] l'image-mouvement: elle devient image-action». (op. cit., p. 95).

entranham dentro desta dimensão memorial, que é presentada através da voz dos outros⁸⁴, para dar-a-ver a realidade dos “mundos possíveis” de Bergman, aos quais se junta o ritmo da música, permitindo à percepção identificar as semelhanças percetivas sonoras e visuais.

Modos de estabelecer uma ligação entre “o emocional e o intelectual”, para comunicar em autenticidade, a decantação dos momentos do tempo passado, aqueles que originaram a melodia do coral, a que Mozart escreveu inspirada em Bach, para que esta música se tornasse a “quilha” da manobra, e metafisicamente a sua abstração - como suporte estrutural sonoro e no agarrar do todo da ópera como sentimento-afeto. Emoções que guiaram as principais personagens de Tamino e Pamina, que enfrentam muitos obstáculos, até testarem o poder do seu amor, da sua felicidade, que é recebido sob as bênçãos de toda a fraternidade do Templo da Sabedoria, e guiado por Sarastro, que indica o caminho em busca da autonomia e liberdade de pensamento. Grandezas que Bergman apreende como a sua essência, confrontando arcaísmos de memória e de cultura, o que implica reflexões diferenciadas e a afirmação das suas forças, principalmente quando interroga o arcaico da história e dos sentimentos, que começam no momento em que tudo é suprimido, e em que todas as influências o levam a pensar na sua realização, como o experienciador de todas as emoções, as que mudaram o seu mundo encantado. O Mundo da arte em que Bergman se inscreve e se vê, com afeição, quando refere: “E vejo-me a segredar a mim próprio com um prazer indizível: esta encenação é minha, fui eu que a consegui”⁸⁵ (Bergman, 2002, p. 190).

E conseguiu, como autor e como diretor criativo, fazendo do cinema a sua obra universal, onde a arte e a tecnologia se encontram, para incorporarem uma nova dimensão estética.

Com uma visão muito original e muito contemporânea, e um estilo pessoal único e inconfundível, através da mise-en-scène, Bergman inova numa transversalidade sem limites, apreendendo dimensões com experiências muito próprias e muito marcantes, que potencia com formas inovadoras, deixando-as como um legado cinematográfico, ao mundo. Mas não só, também consolida o conceito de autor no cinema, criando igualmente um novo modo de fazer cinema, e de ver cinema, ao explorar transversalmente, todos os sentimentos e todas as emoções existenciais, os possíveis do ser humano, que inscreve nesta arte.

Dimensões que influenciaram os conteúdos apresentados no cinema europeu, desde então e nas várias gerações de cineastas que surgiram, e lhe sucederam, onde se incluem os seus colaboradores mais próximos, que tanto foram afetados com esta nova forma de fazer-da-imagem em Bergman.

Referências

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages.

⁸⁴ Tradução nossa. Texto original: « *Les Autres, c'est-à-dire les mondes possibles avec leurs objets, avec leurs voix qui leur donne la seule réalité à laquelle ils peuvent prétendre, constituent des « histoires ». Les Autres n'ont pas d'autre réalité que celle que leur voix leur donne dans leur monde possible* ». (Beckett, 1992, p. 68).

⁸⁵ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “ *Och jag ser mig själv visa till mig själv med en obeskrivlig glädje: denna iscensättning är min, det var jag som lyckades med den* ”. (Bergman, 2002, p. 190).

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bachelard, G. (1972). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. In G. Yocl (Comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Manancial.
- Belting, H. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Éditions Jacqueline Chambon.
- Benjamin, W. (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (F. Joly, Trad.). Éditions Payot & Rivages.
- Bergman, I. (1975). *A flauta mágica / Trollflöjten* [Filme]. Produção : Måns Reuterswärd. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Tradução: Storyline Audiovisuais Lda.
- Bergman, I. (2012). *Lanterna mágica* (A. Pastor, Trad.). Relógio d'Água Editores.
- Bragança de Miranda, J. A. (2008). *Corpo e imagem*. Nova Vega.
- Beckett, S. (1992). *Quad et Trio de Fantôme,... que nuages..., Nacht und Träume* (E. Fournier, Trad.). Suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze. Les Éditions de Minuit.
- Cinemateca Portuguesa. (2008). *As folhas da Cinemateca: Ingmar Bergman*. Museu do Cinema, Ministério da Cultura.
- Clément, É. et al. (1999). *Dicionário prático de filosofia de A a Z* (Trad. Textos e Letras). Terramar. (Obra original publicada em 1997)
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* (M. Barahona & A. Guerreiro, Trads.). Editorial Presença.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Les Éditions de Minuit.
- Payot, D. (1998). *La statue de Heidegger : Art, vérité, souveraineté*. Circé.
- Rogozinski, J. (1988). *Du sublime*. Éditions Belin.
- Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire : Du dispositif photographique*. Éditions du Seuil.
- Serres, M. (1993). *Les origines de la géométrie*. Flammarion.
- Virilio, P. (2000). *A velocidade de liberação*. Relógio d'Água Editores.