

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ANTÔNIO ÁLDER TEIXEIRA

**ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NA FILMOGRAFIA DE INGMAR BERGMAN:
O DIÁLOGO ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO**

Belo Horizonte

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL UFMG – IFCE

ANTÔNIO ÁLDER TEIXEIRA

**ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NA FILMOGRAFIA DE INGMAR BERGMAN:
O DIÁLOGO ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Lúcia M. Andrade

Belo Horizonte, agosto de 2014

Tese intitulada “Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno”, de Antônio Álder Teixeira, defendida no primeiro semestre de 2014, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), diante da banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia M. Andrade (EBA / UFMG) - Orientadora

Prof. Dr. Paulo Antônio Pereira (PUC-MG)

Prof^a. Dr^a. Érika Savernini Lopes (UFJF)

Prof. Dr. Nísio Teixeira (FAFICH / UFMG)

Prof. Dr. Rafael Luiz Ciccarini Nunes (UNA-BH)

AGRADECIMENTOS:

À professora Ana Lúcia Andrade, pela orientação invariavelmente dedicada e competente, pela sensibilidade com que soube lidar com os desafios, pela ponderação nos momentos mais difíceis dessa caminhada, por tudo, enfim;

À Ticiania Fiuza, pelo companheirismo e pelo incentivo de sempre;

À memória de Ingmar Bergman;

Aos meus filhos, Saulo e Carolina, meus amores eternos, dedico este trabalho.

RESUMO

Este trabalho constitui uma abordagem da filmografia de Ingmar Bergman (1918-2007) sob o ponto de vista das estratégias narrativas adotadas pelo cineasta sueco em face do que estabelece a gramática do chamado Cinema Clássico, apontando, assim, possibilidades de investigação em torno dos componentes estéticos que evidenciam a presença de índices de modernidade em seus filmes. Na contramão do que tem sido uma tendência dominante da grande crítica sobre a vasta produção do realizador, a tese procura examinar as estratégias narrativas utilizadas por Bergman em alguns de seus filmes, que evidenciam, efetivamente, uma flexibilidade para com os parâmetros estéticos tradicionalmente observados no cânone cinematográfico. Para isso, faz um recorte em sua filmografia, estabelecendo uma divisão possível de diferentes fases da trajetória do cineasta, a partir da seleção de oito filmes que, na perspectiva de sua estrutura narrativa, possam ser tomados como realizações representativas do seu cinema reconhecidamente autoral.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Estratégias narrativas. Clássico. Moderno.

ABSTRACT

This study constitutes an approach of Ingmar Bergman's filmography, from the point of view of narrative strategies adopted by the filmmaker, in face of what is established by the grammar of classic cinema, thus pointing out possibilities of research on the aesthetic components that show indexes of modernity in his art. In opposition to what has been a dominant trend of major criticism about the vast production of the Swedish director, we intended to examine the technical choices made by Bergman , such as scriptwriting, direction, assembly procedures, scale plans, angles and camera movements, lighting, sound and color palette. We made then a cutout of his filmography, establishing a possible division of the different phases of his trajectory, electing eight films, in view of its narrative structure, that could be representative of his recognized authorial cinema.

Keywords: Cinema. Narrative strategies. Classical. Modern.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	007
Capítulo 1 – BASES ESTÉTICAS	019
1.1. Bergman e o Cinema de Autor	022
1.2. Bergman e o Cinema de Poesia	028
1.3. Índices de modernidade em Bergman	034
Capítulo 2 – PERCURSO CINEMATOGRAFICO	041
Capítulo 3 – PRIMEIRA FASE (1946 – 1956)	078
3.1. <i>Crise</i>	079
3.2. <i>Chove sobre nosso amor</i>	099
Capítulo 4 – SEGUNDA FASE (1956 – 1966)	110
4.1. <i>O sétimo selo</i>	111
4.2. <i>Morangos silvestres</i>	116
Capítulo 5 – TERCEIRA FASE (1966 – 1976)	131
5.1. <i>Persona</i>	131
5.2. <i>Vergonha</i>	152
Capítulo 6 – QUARTA FASE (1976 – 2003)	161
6.1. <i>Cenas de um casamento</i>	161
6.2. <i>Sarabanda</i>	170
6.3. <i>Fanny e Alexander – um caso à parte</i>	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	198
FILMOGRAFIA	202
FIGURAS CITADAS NOS TEXTO	203

INTRODUÇÃO

Ingmar Bergman (1918-2007) é um dos autores cinematográficos cuja obra engloba desde situações relevantes da cultura nórdica, passando pela abordagem dos grandes conflitos humanos, a solidão, a velhice, o medo da morte, o abandono de Deus, os dramas afetivos e os impasses de natureza existencial, incluindo-se a memória da infância, a crise dos relacionamentos amorosos, sua falência e a incomunicabilidade entre os homens. Mas, além disso, Bergman incorporou à sua cinematografia uma preocupação recorrente com os aspectos formais de sua arte, desenvolvendo uma estética pessoal e inconfundível.

Este trabalho tem por objetivo examinar as estratégias narrativas da filmografia de Ingmar Bergman, com a intenção de mostrar que o cineasta sueco, tradicionalmente estudado como um realizador clássico e pouco afeito às planificações de estilo inovadoras, aos experimentos de linguagem que se possam considerar transgressores ou às técnicas da cinematografia moderna, é mesmo um artista muito mais complexo que quaisquer tentativas de classificação estética simplificadoras. Em sua cinematografia vão conviver de forma exemplarmente harmoniosa os meios clássicos e modernos, desde a estreia, em 1946, com o filme *Crise (Kris)*, ao desfecho de sua vasta e diversificada produção, com *Sarabanda (Saraband)*, em 2003.

Em tempo, deve-se evidenciar que se toma aqui o termo *clássico* como o conjunto de procedimentos estéticos que vão da criação do roteiro à montagem, passando pela movimentação de câmera, perspectivas de enquadramento, escolha de ângulos de filmagem, escala e duração de planos e uso de meios de continuidade, voltados para que o espectador não se desoriente em face do desenvolvimento da ação fílmica – presentes na obra dos mais diferentes realizadores.

Nesse sentido, reitera-se que a narrativa cinematográfica tradicional caracteriza-se pela adoção de convenções rigorosamente respeitadas: a alternância de campo/contracampo (comumente ligada à utilização de fragmentos do plano anterior que venham a resultar na indicação de suturas com o plano seguinte) e outros procedimentos de linguagem que possibilitem ao espectador acompanhar

com clareza o desenrolar da tessitura dramática, evitando, assim, a percepção impactante de cortes e rupturas, por exemplo, bem como de mudanças bruscas de ângulos de filmagem que venham a comprometer a sensação de fluidez da narrativa. Não à toa, por isso é que algumas regras são consideradas por demais importantes pela cinematografia clássica, como a dos 180° – ou seja, toda e qualquer mudança de enquadramento ou ângulo de gravação deve se dar sempre do mesmo lado do *écran* –, a exemplo de outras possibilidades de composição da imagem comumente observadas com a intenção de facilitar a compreensão do espectador. Do mesmo modo, princípios de continuidade de espaço e tempo, utilização de *raccords* e outros mecanismos de montagem que tornem as elipses o máximo possível imperceptíveis, dando ao espectador a falsa sensação de que a duração do filme é a mesma na perspectiva da diegese e da extradiegese. Observe-se, em tempo, que esses aspectos, que constituem o plano da enunciação, aqui mencionados com brevidade, serão esclarecidos quando da análise de filmes fixados como *corpus* do presente trabalho. Por oportuno, contudo, e na intenção de apenas dar reforço a essas prévias considerações acerca do conceito de clássico tal qual interessa aqui, pode-se citar Jacques Aumont e Michel Marie:

Trabalhos fundados no exame de corpos mais substanciais (BORDWELL et al, 1985) propuseram que esta norma se definisse, sobretudo pela sua intenção – comunicar uma história com eficácia – já que os elementos estilísticos que implica permanecerem estáveis apenas ao nível dos grandes princípios: montagem em continuidade, ‘centramento’ figurativo no plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de *découpage*. As formas que correspondem a esses princípios podem ter variado, representando de cada vez uma categoria de ‘equivalentes funcionais’ (diferentes procedimentos podem substituir-se reciprocamente para preencher a mesma função). (AUMONT & MARIE, 2009, p. 57).

Sobre o mesmo, Francis Vanoy e Anne Goliot-Lété, sublinham:

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. Dominarão a cena (duração de projeção diegética) a sequência (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte), separadas – ou melhor, ligadas – por figuras de demarcação nítidas (o escurecimento e a fusão muitas vezes eles próprios integrados na história, como demonstrou

Christian Metz, para 'significar' a passagem do tempo, a mudança de estado físico ou psicológico). O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou casal (o *star system* contribuiu para reforçar essa regra de roteiro), de 'caráter' desenhado com bastante clareza, confrontando situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme. (VANOY & GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 25).

Philippe Dubois chama a atenção, ainda, para os aspectos que, do ponto de vista narrativo, considera essenciais no cinema clássico:

[...] é o cinema que fratura 'a cena' primitiva e quebra o bloco; produz a decupagem, a escala de planos, a lógica labiríntica dos cortes, as leis (?) da montagem; articula o cinema como linguagem e constrói seus grandes parâmetros (espaço, tempo, ator, cenário, narrativa, som); coloca o espectador na posição não mais de *voyeur* amedrontado, mas de arquiteto do sentido e dos efeitos (DUBOIS, 2011, pp. 145-146).

Dubois estabelece, ainda, na perspectiva dos meios dramaturgicos e cenográficos, algumas marcas do cinema clássico, chamando a atenção para o espaço *off*, o além do quadro que faz parte da dimensão imaginária da ficção e complementa a construção de sentido do filme. Essas características serão examinadas à luz de alguns dos filmes mais representativos do que se pode considerar o estilo de Ingmar Bergman. Entende-se, aqui, por "estilo" não o rigor formal de sua estética cinematográfica apenas, mas "a expressão total da personalidade pela linguagem"¹, o que condiz com a marca pessoal do cineasta sueco como realizador.

Por fim, é importante ressaltar que é muito vasta a bibliografia dedicada ao exame da narrativa clássica, o que, naturalmente, enseja olhares nem sempre convergentes. Em função de a enunciação constituir o objeto do presente estudo, cumpre frisar que outros fatores implicam a adoção de meios comuns ao cinema de Hollywood, por exemplo, que pode ser visto sob múltiplos ângulos, como o histórico, o crítico, o sociológico ou o econômico. As referências bibliográficas de alguns dos títulos consultados são apresentadas ao final. Dentre essas, porém, parece oportuno citar o trabalho de David Bordwell, "O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e

¹ Tomou-se a expressão de empréstimo de Otto Maria Carpeaux, em introdução a *História da Literatura Ocidental*, Vol. 1, Edição do Senado Federal, 2010, pp. 33-34.

Princípios Narrativos”, no qual o renomado crítico aborda as diferentes possibilidades de exame do cinema de Hollywood.

As convenções estilísticas da narração hollywoodiana são intuitivamente reconhecidas pela maior parte dos espectadores. A razão disso é que o estilo utiliza um número limitado de dispositivos, sendo esses regulados como opções alternativas de representação. A iluminação oferece um exemplo bastante simples. Uma cena pode ter uma iluminação com luz direta ou difusa. Existe a iluminação de três pontos (luz-chave, luz atenuante e contraluz, mais iluminação de fundo) em difusão variados. No plano teórico, todas as escolhas são possíveis, mas em um contexto específico uma delas é mais provável que as outras. Numa comédia, é mais provável iluminação direta; uma rua escura motivará realisticamente uma iluminação de fonte única; o primeiro plano de uma mulher será mais difuso do que o de um homem. A “invisibilidade” do estilo clássico hollywoodiano resulta não apenas de dispositivos estilísticos altamente codificados, mas também de suas funções codificadas no contexto do filme. (BORDWELL in: RAMOS, 2005, p. 293).

No caso do cineasta Ingmar Bergman, verifica-se que se dá uma ruptura dessa representação “realística” a que se refere o estudioso supracitado, mesmo na fase inicial (que se define aqui como de 1945 a 1955, aproximadamente). Vale lembrar o trabalho de Jacques Aumont (2004), denominado “Forma e deformação, expressão e expressionismo”, em que afirma não existir qualquer *expressão* que não envelheça, bem como não haver expressividade que não seja susceptível de se alterar, de degenerar em bizarrice ou decorativismo. Segundo o crítico francês: “Ao mesmo tempo e para cada época, relativamente a cada estilo, a expressividade potencial de toda forma será, provavelmente, tanto mais atualizada quanto mais estiver afastada do realismo” (AUMONT, 2004, pp. 204-205). Esse aspecto (notadamente nos filmes da terceira fase) é considerado como um dos índices da modernidade de Bergman e um procedimento estilístico do que se chama aqui de “o diálogo entre o clássico e o moderno” na cinematografia do referido realizador.

O Cinema Moderno

Antes de qualquer tentativa de conceituação do que se identifica como “cinema moderno”, parece oportuno evidenciar que as distinções estabelecidas entre este e o “cinema clássico” em nada sugerem um julgamento de valor em favor de um

ou de outro. Trata-se de uma distinção conceitual, afastando-se disto a ideia de uma evolução de natureza qualitativa (e necessariamente cronológica) entre o que se classifica de 'clássico' ou 'moderno'. O primeiro termo, todavia, deve ser tomado como um fator determinante para a compreensão do segundo. Nesse sentido, o clássico precede o moderno, mas este não o elimina.

Em já referido ensaio, Philippe Dubois identifica o cinema "moderno", como "um cinema de ruptura, mas de ruptura em relação a um jogo funcionalista articulado" (DUBOIS, 2011, p. 147). Dubois estabelece como referência histórica para o surgimento do "cinema moderno" a produção do pós-guerra, do *Cahiers du Cinéma* e do cinema de autor, do ponto de vista cronológico, aquele cinema em que se enquadra o cineasta sueco. Estabelecendo a existência de três gerações de autores, Dubois relaciona Ingmar Bergman na primeira delas, constituída, conforme suas palavras, "das grandes individualidades fundadoras". Bergman vai aparecer ao lado de Roberto Rossellini (1906-1977), Robert Bresson (1901-1999), Orson Welles (1915-1985), Jacques Tati (1907-1982) e Alain Resnais (1922-2014). Não sendo objeto de maior interesse para Dubois, posto que seu estudo destina-se a examinar o vídeo como fenômeno estético situado entre o cinema, a televisão e o computador, sua análise do cinema moderno assume limites que deixam em aberto a rigorosa presença desses elementos transgressores dos aludidos cineastas. Cabe, então, indagar: em que sentido as estratégias narrativas da filmografia de Ingmar Bergman representariam, com efeito, uma flexibilidade em relação aos parâmetros estéticos tradicionalmente observados no cânone cinematográfico?

Analisando o discurso cinematográfico, Ismail Xavier (2008) identifica três elementos básicos recorrentes na estrutura narrativa do cinema de Hollywood, a saber: "a decupagem clássica apta para produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação"; "a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas"; "a escolha de histórias [sic] pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc." (XAVIER, 2008, p. 41).

A cinematografia de Bergman articula procedimentos convencionais com inovações de linguagem, possibilitando ao espectador buscar elementos sugestivos

na composição do quadro, como quando realiza tomadas longas e explora profundidade de campo incomuns na perspectiva do cinema de corte tradicional. Pode-se concluir, a esse respeito, que Bergman não era um diretor afeito a cobrir as cenas filmadas – o que limita em muito as possibilidades de manipulação da narrativa em nível de montagem. Esse elemento da narrativa cinematográfica, contudo, não raro foi explorado pelo cineasta de forma a dar novos e inusitados sentidos ao filme, a exemplo do que será abordado adiante, em alguns momentos do filme *Persona* (Suécia – 1966).

Quanto ao desempenho de atores, mesmo sendo o realizador sueco sempre atento no que tange à direção do seu elenco, aspecto supostamente associado às suas origens teatrais, seus atores não raro se fazem notar em cena pelo artificialismo intencional, pelo caricatural (como observado nas interpretações de Stig Olin e Allan Bohlin, no filme de estreia de Ingmar Bergman) e pela interpretação distanciada.

Mesmo levando-se em consideração a variedade de técnicas adotadas, as soluções, os tons, os ritmos, temas e formas que explora na sua vastíssima produção, Bergman tem suas preferências estilísticas, a exemplo do uso de planos de longa duração, profundidade de campo e de foco², valorização da *mise-en-scène*, do *close-up*, do ritmo lento, as relações de distância entre os personagens, a escolha dos planos e dos ângulos, de resto, algumas das características de estilo originais, criativas e, muitas vezes, transgressoras que pontuam sua filmografia e que constituem marcas modernas do seu estilo.

Por cinema moderno, portanto, considera-se aqui a realização fílmica que propõe estratégias diferenciadas dos parâmetros do cinema clássico – referidos anteriormente – ainda que comumente novas estratégias passem a ser incorporadas como elementos de linguagem. Dentro de uma dualidade simplificadora, em que comumente se estabelecem as diferenças estruturais e de linguagem, entre as narrativas moderna e clássica cinematográficas, salientam-se algumas características do seu repertório formal: enredos soltos, com lacunas e questões em aberto; interpretações desdramatizadas, personagens em crise existencial; ambiguidades temáticas; autorreflexividade; além de planos com longa duração; elipses secas, descontinuidade e descomprometimento de lógica de tempo e

² Consideram-se aqui as diferenças feitas por André Bazin (1991) entre profundidade de campo e de foco.

espaço; movimentos de câmera e enquadramentos inusitados (fugindo à lógica de um olhar subjetivo); mistura de vozes e pontos de vista; variação de profundidade de campo e de foco (*rack focus*); gosto pelo improvisado; entre outras. Enfim, na medida em que essas estratégias causam estranhamento ao espectador, acabam chocando-se com as regras da narrativa tradicional que visa linearidade e clareza.

Esses recursos são recorrentes na obra do cineasta sueco, mesmo nos filmes de sua primeira fase, ainda concebidos numa perspectiva de linguagem predominantemente clássica. Essa disposição para a ruptura com a gramática apregoadada por Hollywood será mais evidente a partir de *Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika* – Suécia – 1953), a exemplo do que atestam alguns dos seus filmes ditos mais modernos, como *Persona* (1966), construído em bases narrativas originais e transgressoras, e *Vergonha* (*Skammen* – Suécia – 1968), não menos notável pela adoção de procedimentos estéticos inusitados, com seus elementos estruturais calcados nos moldes da Nouvelle Vague – movimento que o realizador sueco tanto influenciou e no qual vai encontrar inspiração sob muitos aspectos.

Assim, pelo rigor formal e domínio da decupagem clássica, que conscientemente transgride ou com a qual estabelece um diálogo esteticamente enriquecedor, Bergman dá a sua obra cinematográfica um tratamento formal, criando um estilo em que se fazem notar tanto elementos da narrativa tradicional quanto da dita modernidade.

Método

O texto fílmico constitui uma narrativa e, como tal, analisá-lo pressupõe a possibilidade de utilização de diferentes métodos. Por sua vez, a narratologia, que se propõe a estudar as leis gerais do constructo narrativo, abre duas perspectivas de exame: a primeira delas voltando-se para o plano do enunciado, isto é, os acontecimentos ou fatos que envolvem a ação, o movimento e o transcorrer do tempo, independentemente dos meios significantes ou da linguagem utilizada, ou seja, a narrativa do ponto de vista do conteúdo ou do seu significado; a segunda, que constitui o elemento fulcral do presente trabalho, diz respeito à enunciação, isto é, “aos vários processos mobilizados pelo ato de narração, levando em conta a

materialidade do significante (icônico-sonoro para o filme, escrito-gráfico para o romance etc.)” (AUMONT & MARIE, 2008, p. 178.).

Desse modo, uma narrativa pode ser objeto de uma multiplicidade de interpretações: históricas, psicológicas, etnológicas, sociológicas, filosóficas, estéticas, entre outras. No caso do texto fílmico, de que se ocupa o presente trabalho, são também numerosas as perspectivas de exame. Em qualquer delas, todavia, o exercício analítico pressupõe a decomposição do objeto, a separação criteriosa dos seus elementos constitutivos. Analisar um filme, assim, é desconstruí-lo, de certo modo descosturando suas emendas, buscando extrair o significado de suas partes isoladamente, para, depois, reintegrá-las, examinando-as em suas muitas possibilidades de articulação. É a fase em que a análise subentende certo distanciamento, uma isenção da subjetividade do analista em favor da compreensão mais fundamentada do ponto de vista técnico. O analista, de alguma forma e em alguma medida, “inventa” o filme. Mas, ao fazê-lo, não pode perder de vista o seu objeto de análise, nem prescindir da lógica estrutural com que tal objeto foi construído, esteticamente falando. Sobre isso, por oportuno, pode-se citar Vanoye e Goliot-Lété:

Os limites dessa invenção, dessa “criação” são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo de elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 15).

No trabalho aqui citado, os autores atentam para o fato de que o exercício de desconstruir tem o seu equivalente na descrição, enquanto a fase da reconstrução se coloca na perspectiva do que, na falta de uma palavra que traduza maior exatidão analítica, pode-se entender por “interpretação”. Nessa direção, é oportuno evidenciar que este estudo não tem por objetivo realizar em separado cada uma dessas intervenções, ou seja, a um só tempo tentou-se conduzir o exame para a descrição e para a reconstrução, apontando aspectos processuais (movimentos de câmera, escala de planos, angulações etc.) que venham a justificar o entendimento de que Ingmar Bergman, embora realize um cinema de apurado rigor estético, em que o domínio do ferramental técnico é indiscutível, o faz quase sempre na contramão das

simplificações previstas na gramática cinematográfica tradicional, clássica ou naturalista. Realiza, pois, uma obra cinematográfica em que o diálogo entre o clássico e o moderno se torna possível, resultando num estilo inconfundível.

Parte-se do pressuposto de que o filme, como objeto de linguagem, como espaço de representação e como unidade de sentido, portanto de comunicação, constitui um tipo de texto. Analisar uma narrativa é muito mais que esvaziar o seu enredo, mas buscar descobrir como a história foi narrada, reconhecendo seus estágios, suas articulações, seus encadeamentos horizontais, enfim, como o significante transmite os diversos sentidos fílmicos. Na linha do que lembram os formalistas russos, Propp à frente, não se deve perder de vista o fato de que toda narrativa é muito mais que uma sequência de acontecimentos e está sempre estruturada a partir de elementos passíveis de análise.

Como observa Christian Metz (1990), em livro sobre a semiologia do filme, o cinema faz parte dos costumes da sociedade em qualquer país. Não é bastante, apenas, desfrutar da obra cinematográfica como um leitor ingênuo, deslumbrando-se com as maravilhas que a obra é capaz de oferecer. É preciso compreendê-la em seus diferentes níveis, adentrar a sua intimidade enquanto produto da criação do homem, conhecer os meios através dos quais ‘vende’ irrealidades como se tratasse da realidade intensificada. Por essa razão é que se torna imperativo, para todos os que lidam com a matéria, diferenciar “o fato cinematográfico” do “fato fílmico”, entendendo-o como um “discurso significativo localizável”, estruturado a partir de meios disponibilizados por uma gramática, em oposição àquele, mais complexo, invariavelmente submetido a aspectos outros: tecnológicos, econômicos, sociológicos etc. (METZ, 1990, p. 11).

Metz observa que Étienne Souriau já se dedicara a separar esses dois ‘fatos’, dando ao que se chama filme a expressão “filmofania”, isto é, o objeto percebido pelo espectador durante a projeção. No presente estudo, assim, será utilizado o substantivo *filme* (e o adjetivo que lhe equivale) na perspectiva metziana, dispensando-lhe um exame estético a exemplo do que se faz em relação a outras linguagens artísticas: um poema, um romance, uma peça de teatro, um quadro etc. Nesse sentido, aqui, o filme constitui a matéria de interesse praticamente exclusivo, na perspectiva com que o considera o renomado pesquisador: “[...] o filme é uma ‘obra de arte’ e o é sempre, quer seja por sua qualidade e seu sucesso (‘os bons filmes’), ou simplesmente por sua natureza: o ‘mau’ filme só pode ser declarado

como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor” (METZ, 1990, p. 14). Partindo, pois, desse princípio, as estratégias narrativas do cineasta Ingmar Bergman foram analisadas jamais se esquecendo de que, como um texto fechado, a exemplo de um romance, uma peça teatral etc., todo filme é também um objeto cultural. Assim, o presente estudo, destinando-se a examinar o discurso fílmico, o seu significante ou a sua forma, não os compreende como oposição ao conteúdo, advertido de que a uma forma do significante corresponde sempre uma forma do conteúdo. Para tal fim, existem hoje instrumentos que facilitam o trabalho do analista: o DVD com suas inúmeras funções (*stop frame, rewind, slowmotion* etc.), que proporcionam ao analista do filme uma percepção mais acurada dos recursos adotados pelo realizador: repetir cenas, sequências, interromper, fazer registros, estabelecer relações entre imagens, quadros, reproduzir fotogramas etc. Para tanto, foi utilizada a “Coleção Ingmar Bergman”, da Versátil Home Vídeo.

Corpus

Considerando-se a riqueza e amplitude de uma obra como a de Bergman, é compreensível e fundamental que se faça um recorte da mesma, selecionando alguns títulos de sua vasta filmografia para a análise aqui almejada. Sendo assim, optou-se por uma perspectiva cronológica de sua produção, observando e julgando pertinentes os elementos formais e temáticos que orientam a divisão (possível) de sua obra em fases, o que não afasta a possibilidade de que o processo de análise do que há de mais representativo em cada uma delas possa ensejar um ‘deslocamento’ classificatório de um ou outro filme. Insiste-se, portanto, na consciência de que tal divisão não deve ser tomada de forma irredutível, senão na perspectiva do que aqui interessa: a evidência de que a obra do cineasta Ingmar Bergman percorreu uma trajetória de fases espiraladas, pontuadas pelo uso de procedimentos experimentais e pela busca de soluções inovadoras e funcionais à sua narrativa. A saber:

Primeira Fase (1946 – 1956):

Crise (Kris – Suécia – 1946) e

Chove sobre o nosso amor (Det regnar på vår kärlek – Suécia – 1946);

Segunda Fase (1956 – 1966):

O sétimo selo (Det sjunde inseglet – Suécia – 1957) e

Morangos silvestres (Smultronstället – Suécia – 1957);

Terceira Fase (1966 – 1976):

Quando duas mulheres pecam (Persona – Suécia – 1966) e

Vergonha (Skammen – Suécia – 1967);

Quarta Fase (1976 – 2003):

Cenas de um casamento (Scener ur ett äktenskap – Suécia – 1973) e

Sarabanda (Saraband – Suécia / Itália / Alemanha / Finlândia / Dinamarca / Áustria – 2003).

Fanny e Alexander (Fanny och Alexander – Suécia / Alemanha / França – 1982) é analisado ao final do último capítulo, pela importância do filme no conjunto da obra de Bergman e na intenção de apresentá-lo como um caso à parte, algo conclusivo do trabalho, na sequência dos capítulos das análises, pelo que encerraria as questões apontadas e refletidas sobre as estratégias narrativas e estética fílmica do cineasta.

O esteio desta pesquisa, pois, assente que o cineasta, embora reconhecido, entre as muitas qualidades que pontuam a sua numerosa filmografia – que conta em torno de 56 trabalhos para cinema e tevê, ao longo de quase 60 anos de carreira, pela profunda sondagem psicológica e exploração de dramas existenciais que pairam sobre os mais variados temas – é, antes de tudo, um esteta, por cuja perspectiva de exame sua arte ainda não fora esgotada. O relevante, portanto, é considerar os caminhos percorridos, as escolhas feitas, a perícia com que construiu a sua poética cinematográfica, não o fazendo com pressupostos estéticos tradicionais, com a lógica da narrativa clássica, com a linearidade e a clareza predominantes no melodrama de Hollywood, embora apoiado em alicerces do grande cinema. Em alguns dos filmes mais representativos do que se poderia chamar o “estilo de Ingmar Bergman” – nomeadamente *Persona* (a ser analisado aqui) –, a ruptura com a concepção cinematográfica tradicional atinge parâmetros

elevados, não sendo muito considerá-los, na perspectiva das teorias de Pasolini e Buñuel, exemplos de *cinema de poesia*.³

A análise da obra de Bergman, pois, comumente assentada em escolhas de abordagem conteudística, de caráter ético-psico-religioso, ressent-se de um exame dos elementos estruturais que é mesmo aquilo que a diferencia entre a dos maiores nomes do cinema em todos os tempos. Vem aos olhos, assim, o fato de que a expressiva maioria dos estudos levados a efeito acerca de sua obra tem se voltado para a dimensão do conteúdo, tema e assunto, no que, com justiça, é considerada das mais elevadas. Sob esse aspecto, todavia, é que parece aqui oportuno reclamar uma análise mais atenta aos meios empregados pelo cineasta, o que, em última instância e de modo mais preciso, vai diferenciá-la, torná-la única e inconfundível: os meios de expressão adotados.

³ Como conceitua Érika Savernini (2004) a partir das teorias elaboradas pelos referidos cineastas.

CAPÍTULO 1 – BASES ESTÉTICAS

Intimamente ligados, forma e conteúdo constituem as duas grandes dimensões da matéria através da qual o homem é capaz de comunicar mensagens a outro homem. A arte, pelo seu caráter singular e pela dimensão espiritual e significativa que possui, mais que outras possibilidades de produção de sentidos, tem sempre as suas finalidades e funções associadas à forma com que é capaz de expressar sentimentos, emoções e outros conteúdos próprios da condição humana. É a forma, qualquer que seja o entendimento que se tenha dela, pois, que diferencia a arte de outras atividades do homem. Nela, interessa de modo especial não o *quê*, mas o *como* o homem, através da elaboração da matéria verbal, sonora, visual, plástica etc., é capaz de comunicar a outro homem o seu pensamento e as suas emoções.

Não se trata, aqui, de compreender a forma como mero processo de construção técnica e estilística da matéria comunicável, o que jamais se circunscreveria ao que se deve entender por arte. Um texto jornalístico, uma bula de remédio, um poema ou um romance, por exemplo, indistintamente pressupõem a existência de uma forma pela qual são expressos conteúdos diversos. No entanto, é o tratamento dispensado a essa construção formal que diferenciará a arte de outras construções textuais não artísticas. Não é, assim, apenas o fato de que Ingmar Bergman trate do conflito humano em toda sua complexidade que diz do artista que é. Nesse sentido, também a Filosofia e a Psicanálise, para ficar em dois exemplos, dispensaram atenção a esse mesmo conteúdo, não raro atingindo padrões de desvendamento mais complexos da alma humana.

Por mais que sejam inseparáveis em sua razão de ser, forma e conteúdo são elementos distintos de uma mesma matéria e, como tanto, oferecem-se a possibilidades de exame distintas. Não é o conflito de Hamlet ante a necessidade de decidir entre o “ser e o não ser” que tornou o seu criador, William Shakespeare (1564-1616), o artista genial que é. Antes dele, outros já o haviam feito; a Filosofia à frente. Mas, sim, a perfeita utilização dos meios, a intimidade com os pressupostos do Teatro em sua dinâmica própria, o domínio da linguagem poética, a mensagem importando mais por si mesma, o que, na falta de uma expressão mais adequada,

poderia ser chamada aqui de função estética da Literatura. Sobre isso, são esclarecedoras as palavras de Pareyson:

[...] analisando bem, a inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista da forma: fazer arte quer dizer não tanto da forma a um conteúdo espiritual como, antes, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico, material e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer coisa, produzir objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visível. (PAREYSON, 2001, p. 58).

Num filme, para se falar da matéria com que se lida no presente trabalho, se para o espectador comum interessa mais o assunto, este significando a particularidade com que o tema é explorado pelo realizador, o mesmo não se pode afirmar para o cinéfilo ou estudioso, para quem Bergman jamais será igual a Akira Kurosawa (1910-1998), Federico Fellini (1920-1993), Woody Allen (1935-), Otto Preminger (1905-1986) ou Robert Bresson (1901-1999), ainda que, um e outro, venham a tratar de temas semelhantes em obras diferentes e sejam inegáveis as suas qualidades pessoais enquanto artistas. É o que justifica (e quase somente isto) que um mesmo roteiro seja objeto de duas ou mais realizações; que um livro possa ser adaptado por mais de um cineasta etc. Não são raras, nesses termos, experiências curiosas, como a recentemente realizada pela cineasta brasileira Cristina Leal, ao propor a diferentes fotógrafos cinematográficos a filmagem de uma mesma cena, observando-se com rigor o estabelecido pelo roteiro, um encontro amoroso que culmina com um beijo dos amantes. O resultado é que a escolha pessoal, uma iluminação particular, uma composição de quadro, um movimento de câmera preferido etc., revelaram percepções absolutamente distintas da cena⁴. Não significa dizer, entenda-se, que, no fundo, não existam ligeiras transgressões conteudísticas decorrentes do olhar pessoal do profissional envolvido, o que, todavia, não invalida o que se empenha aqui em dizer: é a forma que corrobora o estilo, marca pela qual se faz notar a individualidade do artista⁵.

Assim o teórico Christian Metz diz sobre a forma:

⁴ Cf. LEAL, *Cristina. Iluminados*. Brasil, 2007. Documentário, Versátil.

⁵ Ver a esse respeito o estudo de Robert Stam (2008) em torno das diferenças estéticas existentes entre as adaptações de Vincente Minnelli, Claude Chabrol e Jean Renoir, do romance *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert.

A matéria da expressão, como o nome indica, é a natureza material (física, sensorial) do significante, ou mais exatamente do 'tecido' no qual são recortados os significantes (pois reserva-se o termo 'significante' à forma significante). Esse tecido pode ser fônico (=linguagem oral), sonoro, mas não fônico (=música instrumental), visual e colorido (pintura), visual, mas não colorido (=fotografia em preto e branco), pode consistir em movimento do corpo humano (=linguagens gestuais) etc. Como já dissemos, a divisão usual das diferentes linguagens (e, entre outras, as diferentes 'artes') apoia-se em critérios de matéria de expressão: cada linguagem tem propriamente uma matéria da expressão, ou uma combinação específica de várias matérias da expressão; o cinema sonoro e falado (isto é, no momento atual, o cinema simplesmente) acha-se no segundo caso. (METZ, 1980, pp. 247-248).

Muitas vezes são imperceptíveis as linhas que separam forma e conteúdo. A forma existe em função do conteúdo e, não raro, é quase impossível não adentrar o território de uma quando se tem a intenção de lidar com o outro. Em se tratando de um artista como Bergman, essas fronteiras são ainda mais delicadas. Isso requer elevado nível de atenção e sensibilidade diante dos mínimos detalhes, um corte, uma escolha de plano, uma angulação ou um movimento de câmera etc., pois esses recursos da enunciação estão em sua totalidade articulados com o a necessidade de contar bem o enredo sobre o qual realiza cada filme de sua ampla produção. Para Bergman, a criação artística sempre se manifestou [...] “como uma vontade de comer”.⁶ A forma, a matéria fílmica propriamente dita, é exemplarmente construída, mas é, antes de tudo, um meio de falar de si e dos outros. A esse respeito, salienta Aumont:

[...] o autor é aquele que empreende uma forma comunicável ao romance de sua biografia; a arte é dar forma a isso e ter o domínio que o gesto supõe. Bergman não cessou de comentar seus filmes e reavaliá-los conforme sua própria evolução e, ao fazê-lo, sempre foi de uma lucidez analítica e técnica bem próxima de uma atitude teórica. Embora quase sempre o evite, de vez em quando, recobriu-se realmente com o hábito teórico. (AUMONT, 2002, p. 155).

Ingmar Bergman fez sua estreia no cinema em 1946, com o longa-metragem *Crise* (*Kris* – Suécia), num contexto de significativas ocorrências nos campos da sociedade, da política, da cultura e da arte. O mundo vivia o tumultuado momento do

⁶ A afirmação de Bergman, na perspectiva do viés surrealista que marcará parte relevante de sua produção (como examinado adiante), sugere um diálogo, ainda que não intencional, com Salvador Dalí (1904-1989), para quem o artista deseja “comer o objeto”.

pós-guerra, na Itália surgia o Neorealismo e o cinema tentava entender os conflitos e as angústias decorrentes do grande acontecimento. Em diferentes países, os artistas buscavam compreender e achar uma explicação que pudesse reconduzir o homem ao encontro de um sentido para a vida. Nos Estados Unidos consolidavam-se os sinais de um cinema hegemônico, de concepção clássica e narrativa capaz de criar um mercado favorável às grandes produções. Essa dimensão de um cinema clássico, todavia, assente em bases estéticas rigorosas, tem suas raízes em fins da primeira década do século XX, e vai se estender aos anos 1950. “Para que esta longa história tenha tido direito ao epíteto de ‘clássico’, foram necessárias várias épocas, vários triunfos e muitas pequenas mortes” (NACACHE, 2012, p. 7), no dizer de uma especialista que se refere ao fato de que qualquer conceito de classicismo pressupõe uma soma de fenômenos que, em épocas distintas, foram considerados modernos.

No bojo dessa realidade marcada por contradições é que surge, aos 27 anos, um cineasta de proposições estéticas e filosóficas inovadoras, na esteira daquilo que já o notabilizara em poucos anos de carreira como diretor de teatro. Bergman despontaria, já na estreia, com um estilo que se tornaria inconfundível a partir de então, produzindo, agora em outra linguagem, uma arte de força poética prodigiosa, a um tempo perturbadora e leve, mas indiscutivelmente pessoal do ponto de vista estético. Tinha início o que, mais tarde, se poderia chamar de o estilo bergmaniano.

1.1. Bergman e o Cinema de Autor

Considerando-se que o cinema é uma arte coletiva, em cuja produção estão empenhados profissionais de diferentes extrações e, não raro, numerosas equipes – de realização, de cenografia e direção de arte, de fotografia, de som etc. –, a análise de uma obra fílmica pressupõe a existência de laborioso processo de desconstrução do resultado final de sua realização em múltiplas etapas: a escrita do roteiro, a decupagem técnica, a gravação ou filmagem propriamente dita, a montagem e a mixagem, para citar as etapas mais comuns do processo de criação.

Desse modo, lidar analiticamente com a obra cinematográfica é sempre uma experiência desafiadora, particularmente quando se propõe a examinar a produção de um artista prolífico e versátil como Bergman. Conhecendo-se, todavia, a sua

formação como artista e o reconhecimento de que se trata de um profissional com um elevado domínio de sua arte, desde a escrituração do roteiro até sua finalização como produto, isso tende a simplificar-se em alguma medida. Bergman é, de fato, um artista com amplo domínio técnico do que faz, razão pela qual, sem desmerecer a qualidade dos profissionais envolvidos no seu trabalho (e tendo-se o cuidado de mencioná-los sempre que necessário), não parece sem fundamento identificar-se a sua obra como autoral. Dele, durante uma entrevista, em 1958, disse Jean-Luc Godard: “O cinema não é um ofício. É uma arte. Não é um trabalho de equipe. O diretor está só diante de uma página em branco. Para Bergman, estar só é se fazer perguntas. Filmar é encontrar respostas. Nada poderia ser mais classicamente romântico”.

Mas, em termos cinematográficos, o que se poderia de maneira criteriosa considerar-se uma obra de autor? A fim de tentar esclarecer dúvidas eventuais a esse respeito, faz-se necessário ater-se um pouco em torno da presente questão.

No cinema, a noção de autor, pelas razões já expostas, foi e será sempre problemática. Se nos outros domínios artísticos – na pintura ou na literatura, por exemplo – é fácil se atribuir a autoria – de um quadro ou de um romance – a uma intervenção individual do criador, identificando-o, no caso da realização de um filme, dificilmente poderá se dar o mesmo (hoje, mesmo os filmes mais experimentais pedem a participação de mais de um profissional especializado). Essa questão, no entanto, “está estritamente ligada às fases da luta dos intelectuais e dos artistas para o reconhecimento do filme como obra de arte”, conforme evidenciam Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 30).

Na História do Cinema, no entanto, é possível identificar o momento em que essa ideia do cinema de autor foi, de fato, levada a termo. Não se deve, contudo, confundir a noção de “cinema de autor” com uma teoria do cinema propriamente dita. O crítico Andrew Sarris – a quem se deve a expressão em exame, elucidando supostas incompreensões –, no ensaio intitulado “Notes on the Author Theory in 1962” (Notas sobre a Teoria do Autor em 1962), sugere como mais adequada a expressão “política de autores”.

O certo, em que pese a tentativa de desqualificação do conceito, desde inícios da década de 1970, é que se deve entender como “cinema de autor”, na linha do que pretendia François Truffaut, em artigo famoso, “Uma certa tendência do cinema francês” (In: *O prazer dos olhos*, 2006), a realização fílmica em que se veem

as marcas pessoais do diretor, a forma como este faz suas escolhas, o tratamento que dispensa ao enunciado de modo a torná-lo um constructo artístico estilizado e original. Em seu polêmico artigo, Truffaut (1932-1984) faz referência ao “cinema do papai”, ao qual ataca, citando diretores franceses importantes, como Claude Autant-Lara (1901-2000), Marc Allégret (1900-1973) e Jean Delannoy (1908-2008), bem como à tradição de filmes de qualidade realizados a partir de adaptações literárias.

Assim, o “cinema de autor”, sendo teoria ou política, professa a necessidade de um cinema autoral, partindo da premissa de que se trata de uma forma artística – a exemplo da Pintura e da Literatura – possibilitando ao artista a realização de trabalhos em que se façam perceber a sua individualidade e o seu senso estético enquanto criador. Não é sem razão, portanto, que os primeiros escritos em torno da polêmica referem-se com frequência a diretores mais “pessoais”, como Orson Welles (1915-1985), John Ford (1894-1973) e Fritz Lang (1890-1976).

E aqui cabe uma observação: embora voltada para a discussão do cinema europeu, a “política dos autores” constitui um elogio explícito ao cinema norte-americano, mas trazendo à cena diretores inequivocamente originais, no sentido de realizarem filmes através dos quais expressam sua visão de mundo e da própria arte. André Bazin (1918-1958), nome sagrado da crítica dos anos 1950, vem em defesa de Truffaut, embora não o fazendo, em princípio, de forma explícita. Em artigo de 1964, intitulado “A glória de um covarde”, Bazin discorre sobre o cinema de autoria, aquele que, como afirma referindo-se a Alfred Hitchcock (1899-1980), traz a assinatura de um verdadeiro *auter*, na contramão de diretores como John Huston (1906-1987), para ele, “sem nenhum estilo verdadeiramente pessoal”.

Ingmar Bergman, em que pesem as marcas ainda tímidas de sua modernidade como realizador à época, teve boa acolhida na França com o filme *Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika* – Suécia – 1953), sendo festejado entre os críticos do *Cahiers*, entre os quais alguns dos principais integrantes da Nouvelle Vague. Desse modo, é oportuno dedicar alguma atenção ao referido movimento, o qual viria a exercer reconhecida influência, e do qual, numa certa medida, tiraria a inspiração em pelo menos um dos filmes aqui examinados: *Vergonha* (*Skammen* – Suécia – 1968).

No que diz respeito a essa suposta relação de Bergman com os *enfants terribles* da Nouvelle Vague, não é muito observar que o cineasta sueco foi descoberto pelos franceses em meados dos anos 1950, antecipando algumas

inovações estéticas do movimento. Pouco depois, a “nova onda” surgiria com *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups* – França – 1959), de François Truffaut, e *Acochado* (*À bout de souffle* – França – 1960), de Jean-Luc Godard.

Não constituindo uma escola estética no rigor da expressão, deve-se levar em consideração que havia uma notória distância de pensamento e de estilo entre alguns dos seus maiores representantes, como Godard e Truffaut. A Nouvelle Vague tinha, todavia, algumas propostas comuns aos cineastas que lideraram o movimento na França (Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer etc.) e noutros países. O caso brasileiro, com o Cinema Novo, exemplifica bem o que se fala aqui: “Cinema é uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” – frase atribuída a Glauber Rocha (1939-1981), expoente do movimento entre nós. Em que pesem, assim, as diferenças de abordagens e sensibilidades, é possível, pois, arrolar algumas características dessa “nova onda”, como a utilização de métodos anticonvencionais de realização do filme, autonomia em relação ao roteiro, autorreflexão, uso de locações, aguçado senso de improvisação, tratamento irreverente do perfil psicológico dos personagens, cortes bruscos, edição elíptica, com a exploração de tempo e espaço subjetivos e atitude existencial diante dos dramas humanos, para ficar em poucos aspectos do que se poderia chamar de estética da Nouvelle Vague.

Se a estreia de Ingmar Bergman no cinema ocorre antes da explosão do movimento francês (seu primeiro filme, *Crise*, é de 1946), não é muito lembrar que são recorrentes entre os franceses da nova onda, sobremaneira François Truffaut, em entrevistas, textos do *Cahiers du Cinéma* ou mesmo no conhecido documentário realizado com roteiro de Antoine de Baecque e direção de Emmanuel Laurent, por ocasião dos 50 anos da Nouvelle Vague, referências a Bergman como um cineasta inovador, em que se notabilizam alguns recursos de linguagem e a abordagem existencial dos conflitos humanos. No documentário de Baecque, Truffaut comenta a cena em que a atriz Harriet Andersson, na pele da protagonista de *Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika* – Suécia – 1953), olha demoradamente para a câmera (Figura 1)⁷, que, para o cineasta francês, seria “o olhar mais triste da história do cinema” – lembrando que Truffaut termina *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups* – França – 1959), um dos marcos inaugurais da Nouvelle Vague, com um olhar de Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) para a câmera, carregado de significado: a imagem é congelada, mas a mensagem do olhar é supostamente a

⁷ Ao final (pp. 204-210), encontra-se uma lista das Figuras citadas ao longo do texto.

mesma que nos emite o olhar de Mônica, no referido filme de Bergman. Os dois olhares parecem nos acusar a todos.

Evidencia-se, porém, que não se trata de querer atribuir um rótulo ao cineasta sueco que possa, com rigor, classificá-lo como um representante da Nouvelle Vague. Esta estética sequer teve registro na Suécia, pelo menos em termos significativos. A intenção, pois, é de apenas erguer algumas ponderações que mostrem a presença autoral de Bergman no conjunto da sua filmografia. Metodologicamente, explicitam-se assim as razões do que, a partir de agora, será aludido como “cinema de Ingmar Bergman”, em seus variados aspectos – roteiro, direção, fotografia, planificação, som etc. –, sem que tal procedimento venha a ensejar quaisquer incompreensões em torno da participação de elevado nível estético de muitos dos integrantes da sua equipe⁸.

Desse modo, é a enunciação, a forma de narrar os filmes que interessa aqui: o tratamento dispensado pelo artista ao enunciado estabelecido como matéria do trabalho. Há elementos marcantes no estilo de Ingmar Bergman que podem ser tomados como diferenciadores, no sentido de colocar a sua arte num patamar de destaque no cinema mundial. Filmagens em locações, roteiros episódicos, ausência de tomadas de contextualização, escolha de planos, em que o *close-up* é predominantemente usado para sublinhar os fenômenos psíquicos, a utilização de processos elípticos de edição, entre outros, parecem configurar a marca autoral de Bergman. O seu cinema, se não se presta a rotulações restritivas, porque, acima de tudo, constitui uma arte sem fronteiras, não só estilísticas, mas espaço-temporais, é, na contramão do que poderá sugerir esta afirmação, um cinema de essência pessoal. Sem incorrer em abordagens de cunho biográfico, como já se procurou deixar claro anteriormente, são aqui estabelecidas interlocuções possíveis entre o autor e sua obra. Essas projeções subjetivas, no caso de Bergman, entretanto, nunca resultam individualistas ou sentimentais, embora fortemente perpassadas de poesia e lirismo. Pelo contrário, o elemento autobiográfico, recorrente em sua obra, notadamente em filmes que tratam dos temas reiterados – amor, velhice, morte, solidão, falência dos relacionamentos amorosos, crise da fé religiosa –, salta do pessoal para o universal, constituindo uma estética marcante em meio a outras do gênero.

⁸ A fotografia de Gunnar Fischer (1910-2011) e Sven Nykvist (1922-2006), por exemplo, pode ser considerada como elemento à parte, por sua qualidade estética.

Nesse aspecto, pode-se observar, mais uma vez, que fica evidenciada a possibilidade de diálogo entre sua arte e a de François Truffaut, sendo esta, contudo, assumidamente, mais pessoal no sentido biográfico, a exemplo do que se pode ver desde *Os incompreendidos* (1959), um dos marcos inaugurais da Nouvelle Vague. Neste filme, negligenciado pela mãe e pelo padrasto, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) é mesmo o *alter ego* de Truffaut, assinalando uma linha temática a ser percorrida da infância à fase adulta. Em Bergman, verifica-se que Johan (Erland Josephson) faz esse papel – como será evidenciado em filmes importantes do cineasta escandinavo, *Cenas de um casamento* (*Scener ur ett äktenskap* – Suécia – 1973) e *Sarabanda* (*Saraband* – Suécia – 1983), particularmente –, mas sem as referências explícitas que podem ser visualizadas no caso do cineasta francês, nem o rigor biográfico com que tematiza passagens de sua vida. Mesmo nos filmes em que assumidamente se revela, como o emblemático *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander* – Suécia / França / Alemanha – 1982), Bergman o faz de modo a permitir uma leitura fílmica distinta desses componentes autobiográficos, quando a obra ganha em dimensão mais universalizante.

Assim, trata-se de estabelecer interlocuções possíveis, uma tentativa de compreender melhor certos fenômenos estéticos comuns e, deste modo, afirmar as influências do cineasta sueco sobre a obra dos jovens turcos⁹, bem como a constatação de que realiza um cinema de autor. Assim como os referidos cineastas estiveram empenhados em questionar a pedra de toque da estética fílmica dominante, conforme observa Robert Stam (2008, p. 336), em estudo acerca da Nouvelle Vague, o cinema de Ingmar Bergman o faz sob muitos aspectos poucos anos antes. A carpintaria fílmica, em Bergman, sobremaneira a partir dos anos 1950, vai gravitar em torno dos elementos formais que parecem antecipar conceitos caros aos franceses, como os de autoria, de escrita e de textualidade. Entre os muitos aspectos estilísticos por que orienta o cineasta sueco a sua obra – alguns dos quais examinados atentamente a partir do terceiro capítulo deste estudo – encontra-se a forte vocação literária dos seus textos fílmicos. Nesse sentido, não parece precipitado estabelecer relações possíveis entre as formulações professadas por Astruc sobre a *caméra-stylo*, com que define a escritura fílmica de Jean-Luc Godard, para ficar num exemplo, e o que, *avant la lettre*, constitui uma marca nos filmes de

⁹ A expressão constitui uma referência ao caráter transgressor da filmografia dos principais autores da Nouvelle Vague, com destaque para Claude Chabrol (1930-2010), François Truffaut (1932-1984), Jean-Luc Godard (1930-), Éric Rohmer (1920-2010) e Jacques Rivette (1928-).

Ingmar Bergman a partir de 1953, com *Mônica e o desejo*. Ou não seria aceitável erguer aqui a hipótese de ser a obra de Ingmar Bergman uma daquelas do grande cinema que mais terão assumido suas interlocuções com outras linguagens, nomeadamente a do Teatro? Por isso, numa percepção que parece atualmente aceitável, em que pese realizar um cinema de concepção clássica, a filmografia de Bergman seria um verdadeiro divisor de águas entre a tradição e a modernidade. “[...] O modernismo fílmico passa pela interação com outras artes [...]” (STAM, 2008, p. 334).

1.2. Bergman e o Cinema de Poesia

Apontamentos teóricos sobre “Cinema de Poesia” tiveram início a partir de junho de 1965, em Pésaro (Itália), quando da comunicação apresentada por Pier Paolo Pasolini (1922-1975) com o título *O cinema de poesia*, que suscitaria inflamado debate e teria imensa repercussão nos meios cinematográficos de diferentes países. Deve-se ressaltar, por oportuno, que a referida teoria serviria tão somente como pontapé inicial de uma significativa contribuição do cineasta italiano para os estudos de estética fílmica, cujos desdobramentos, entre outros, dariam ensejo ao *Empirismo hereje*, notadamente na parte dedicada pelo autor ao plano-sequência.

Assentada nas contribuições do linguista Roman Jakobson acerca das funções da linguagem, a teoria de Pasolini defende uma concepção de cinema moderno que toma por base a predominância da “função poética” na construção do discurso cinematográfico. Para tanto, são inconteste as influências de André Bazin e sua propagada reflexão em torno do realismo no cinema, a ontologia da imagem fílmica e o combate da decupagem clássica em favor do uso estilizado do plano-sequência. Além de Jakobson e Bazin, todavia, as propostas da teoria pasoliniana dialogam estreitamente com o texto anterior de uma conferência proferida pelo cineasta Luis Buñuel (1900-1983), em 1958, na França, intitulada “Cinema, instrumento de poesia”. Cabe registrar que por *cinema de prosa*, em oposição ao *cinema de poesia*, deve-se entender o cinema estruturado em estratégias narrativas já cristalizadas, em obediência ao que preceitua a gramática cinematográfica clássica.

O texto de Pasolini, como observa Jacques Aumont, em estudo sobre as teorias no cinema (2004), dá à expressão “uma definição bastante técnica, fundamentada na noção de discurso indireto”. Em linhas gerais, pode-se dizer que o cineasta italiano encontra no plano subjetivo clássico do Cinema o equivalente ao discurso indireto livre da Literatura. Ou, em palavras ligeiras, a “subjetiva indireta livre” corresponde à narração da história na perspectiva do personagem. Em Bergman, encontra-se o uso desse recurso de modo a dar à narrativa fílmica um sentido de ruptura ou descontinuidade do discurso, um dos índices de sua modernidade como realizador. Por ora, todavia, cabe discorrer um pouco mais sobre a teoria pasoliniana.

Jacques Aumont, na obra citada, levanta importante questão em torno da noção de discurso indireto livre, segundo Pasolini:

[...] nesse campo, as dificuldades são menos de poesia do que de poética e quase de poiética – a arte de fazer. Como não existe língua do cinema, tampouco existem ‘sublínguas’, essas linguagens de classe atribuíveis aos personagens pelo homem de letras e que são em literatura o meio essencial do discurso indireto livre. Consequentemente, os olhares diferentes do diretor e do personagem diferem nas características ‘psicológicas’ e não ‘linguísticas’. Conclusão: de maneira diferente do escritor, o cineasta opera no nível estilístico, não no nível linguístico (PASOLINI, 1976, p. 174), e a subjetiva indireta livre é baseada na noção de um recurso estilístico e não linguístico. (AUMONT, 2004, p. 93).

O estudioso francês, no entanto, não recusando de todo a teoria pasoliniana, fornece, sobre tal procedimento estilístico, um exemplo bastante curioso tirado da própria cinematografia italiana:

Em *O dilema de uma vida [Il deserto rosso]* (1964), Michelangelo Antonioni contempla o mundo identificando-se com a heroína neurótica, e isso o leva não a manter um discurso em voz “interna”, mas a filmar de uma maneira, a “substituir em bloco”, a visão de mundo de uma neurótica por sua própria visão delirante de esteticismo: substituição em bloco justificada pela possível analogia de duas visões. (AUMONT, 2004, p. 149).¹⁰

Relevante, na perspectiva do que aqui interessa em relação a alguns importantes filmes de Ingmar Bergman, pois, é apoiar essa visada no fato de que,

¹⁰ Aumont utiliza em, suas referências bibliográficas, no citado trabalho, a edição de 1976 de *L'expérience hérétique*, tradução francesa de H. Joubert-Laurenci, Lion, Institute Lumière e PUL.

para Pasolini, o filme, embora derivando do real, da percepção direta da realidade das coisas, é resultado de uma intervenção autoral, dando-se esta intervenção pela capacidade de o homem imaginar. E, aqui, não é muito lembrar: o verbo imaginar tem a mesma raiz de imagem. Valendo-se das palavras do próprio Bergman, “*Mes filmes sont l'explication de mes images*” – como Jacques Aumont vai subintitular livro dedicado ao cineasta sueco.

Em suma, Pasolini almejava (e o consegue, na perspectiva com que aqui se vale de sua teoria para explorar as estratégias narrativas modernas de Bergman) estabelecer um diálogo possível entre *realismo* e *formalismo*, do que vai resultar, artisticamente falando, a libertação dos “elementos irracionais” da sétima arte a que se refere Buñuel:

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios de expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. (BUÑUEL in XAVIER, 1983, p. 336).

Para o cineasta espanhol, “por atuar de maneira direta sobre o espectador, mostrando-lhe seres e coisas concretos, por isolá-lo graças ao silêncio e à solidão”, o cinema é capaz de neutralizar a sua possibilidade de criar poesia e imaginar um mundo diferente do mundo real¹¹, embrutecendo-o. Buñuel se refere a um cinema de concepção clássica, o *cinema de prosa* de que trataria Pasolini algum tempo depois, o qual, em sua grande maioria, para Buñuel, limita-se a reproduzir o que já se conhece, em termos de realidade, da Literatura ou do Teatro. Na sua conferência, publicada inicialmente na revista *Universidad de México*, vol. XIII, nº. 4, de dezembro de 1958, Buñuel exemplifica esse cinema clássico com *Chaga de fogo* (*Detective story* – EUA – 1951), de William Wyler, elogiável, segundo ele, pela estruturação do argumento, que diz perfeita, e pela direção de atores, bem como pelo *savoir-faire* (*sic*) de um realizador talentoso, mas um filme absolutamente “estúpido” na perspectiva de sua história e notável “em sua baixa moral” (BUÑUEL in XAVIER, 1983, pp. 334, 335). Em termos gerais, o cineasta reclama do cinema a poesia que este tem silenciado, referindo-se explicitamente ao Neorrealismo italiano, que

¹¹ Cf. BUÑUEL, Luis. “Cinema, instrumento de poesia”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Graal / Embrafilme, 1983, p. 334.

considera inovador em sua linguagem, mas excessivamente racional e desprovido da poesia que propõe como indispensável ao cinema verdadeiramente moderno. Para ele, o Neorrealismo nada realizou a fim de dar ao cinema aquilo que lhe seria indispensável: o mistério e o fantástico. Faz exceção ao filme *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948), de Vittorio de Sica, e uma referência parcialmente elogiosa a *Umberto D* (Itália – 1952), do mesmo autor. Não é muito lembrar, todavia, que os dois filmes de De Sica aqui citados, na contramão da avaliação do Neorrealismo feita por Buñuel, trata-se de um cinema de caráter estruturalmente inovador. Não é sem razão, portanto, que se pode aludir a *Ladrões de bicicleta* como um divisor de águas do cinema moderno. A esse respeito, cabe citar o crítico baiano André Setaro:

[...] pleno de um humanismo desaparecido da cinematografia contemporânea, esta obra de Vittorio De Sica (diretor) e Cesare Zavattini (roteirista) oferece à historiografia do cinema não somente uma evolução como também, e principalmente, um modelo que iria influenciar sobremaneira toda a geração de realizadores posteriores. (SETARO in RIBEIRO, 2010, p. 57).

Em que pese referir-se, aqui, às considerações de Buñuel, cabe observar que, em Bergman, mesmo em se tratando dos filmes iniciais, essa influência do Neorrealismo italiano sobre a sua cinematografia não a coloca dentro dos padrões clássicos. Já nessa fase, percebe-se em Bergman certa inquietação estética, um manifesto descontentamento em face do que lhe dispunha a gramática cinematográfica de Hollywood e que, por razões à época não teorizadas pelo cineasta, como que lhe sufocava a força onírica de sua imaginação e do seu potencial estético.

O cinema como instrumento de poesia, caracterizado por “essa incursão na noite do inconsciente, como num sonho” (BUÑUEL in XAVIER, 1983, p. 334), no entanto, vai-se identificar num certo Bergman da fase mais amadurecida, nomeadamente no filme *Persona* (1966). Dele, notadamente a primeira sequência aqui interessa, por representar de modo explícito a busca desse estilo entre existencialista e surreal.¹² Essa sensibilidade, na filmografia de Ingmar Bergman,

¹² Adiante, no entanto, são estabelecidas diferenças essenciais entre o que, esteticamente, pode-se entender por *existencialismo*, não raramente identificado em sua filmografia pela grande crítica, e *surrealismo*, tal qual se considera a esta altura, uma vez que, no caso de Ingmar Bergman, seria mais adequado falar-se de uma *sensibilidade surrealista*, conforme estatuto estabelecido por Michael

longe de significar um tipo de enquadramento estilístico, pouco provável, no caso que importa aqui, deve ser entendida como uma atitude que, de resto, pode-se perceber num e noutro artista, independentemente de sua filiação estética mais ampla, na forma de perceber a realidade e nos meios que escolhe para libertar sua imaginação e buscar expressar-se poeticamente na arte que realiza. A esse propósito, em instigante estudo sobre o cinema de poesia, Érika Savernini sintetiza o que se deve entender por sensibilidade surrealista, referindo-se a Buñuel:

A carreira cinematográfica de Buñuel, por exemplo, iniciou-se no auge do Surrealismo e perdurou marcada por esse caráter vários anos depois do seu desligamento do grupo de André Breton, e mesmo do fim do movimento historicamente definido. Neste caso específico, o projeto pessoal do cineasta e os aspectos mais gerais dessa vanguarda estão intimamente interligados, visto que o cineasta espanhol representa um dos principais expoentes do Surrealismo no cinema e a postura artística de Buñuel ajudaram a definir os contornos dessa sensibilidade. (SAVERNINI, 2004, p. 66-67).

Se, em se tratando de Buñuel, a exemplo do que afirma Savernini, *Surrealismo e sensibilidade surrealista* convergem, não parece ser o caso de Ingmar Bergman, e mais adequado seria, pois, falar-se de uma atitude estética *surreal*, na medida em que o cineasta sueco busca, muitas vezes por caminhos “transgressores”, expressar em imagens os seus devaneios e dar forma aos uivos incontidos do seu inconsciente. No livro *Imagens* (1996), Bergman se refere a essa busca de comunicar-se por meios necessariamente cinematográficos, sem intervenção do intelecto, assim como é típico do que, valendo-se de Michael Gould, chamou-se de *sensibilidade surrealista*:

Que o cinema seja o meio que me expresso é absolutamente normal. Fiz-me compreender numa língua que passava ao largo da palavra de que carecia, da música que não sabia tocar, da pintura que me deixava indiferente. Subitamente tive a possibilidade de me corresponder com o mundo numa linguagem que literalmente falava de alma para alma, em termos que quase voluptuosamente escapam ao controle do intelecto. (BERGMAN, 1996, p. 49).

Com efeito, é essa comunicação livre do controle intelectual que se pode definir como o autêntico *cinema de poesia*, estruturado em vivências de estados

Gould, em importante livro sobre o assunto (Cf. GOULD, Michael. *Surrealism and the cinema*. Crabury/New Jersey: Barnes and Co., 1976).

emocionais, em que as imagens são construídas a partir da subjetividade do realizador, e em que os personagens, em alguma medida, expressam, deste, as inquietações mais anímicas.¹³ Opondo-se ao cinema clássico, que Pasolini rotula de *cinema de prosa*, a narrativa poética rompe com a lógica causal e a linearidade temporal do filme, suscitando no espectador um estranhamento não raro desconcertante. Reina, então, “a imprevisibilidade e a desordem da emoção humana”, nas palavras da autora mineira.

Quanto ao Surrealismo propriamente dito, considerando-se sua existência como uma estética de vanguarda, na linha do que foram o Dadaísmo, o Futurismo, o Expressionismo etc., cujos domínios históricos não ultrapassaram, em rigor, o final da década de 1920, teve uma duração reconhecidamente maior, estendendo-se de sua fase áurea até hoje, notadamente se considerarmos que, dentre suas características mais relevantes, está a subversão da linguagem. Esta subversão, recaindo sobre a linguagem, no dizer de Eduardo Peñuela Cañizal, em texto sobre o *cinema surrealista*, afeta uma estrutura constituinte do ser humano, ocasionando, conseqüentemente, o “sistema formador de um complexo campo simbólico, cuja sondagem propiciaria dados que permitissem o acesso a determinados domínios da realidade superior” (CAÑIZAL in MASCARELLO, 2006, p. 144). É esse aspecto do *cinema surrealista* que, mesmo tendo herdado as marcas transgressoras dos outros estilos da vanguarda europeia, constituiu uma contribuição efetivamente importante para os destinos da sétima arte, ou seja, a construção de um discurso cinematográfico contrário aos valores estéticos por que se orientam os realizadores do cinema clássico hollywoodiano.

Nessa perspectiva, mesmo não circunscrevendo o seu estilo aos parâmetros do movimento surrealista, em muitos dos seus filmes mais importantes Bergman foi um realizador atento às novas possibilidades da linguagem cinematográfica, razão pela qual poucos cineastas trabalharam a imagem de forma tão rigorosa, inovadora e expressiva como ele. A escritura fílmica, a busca de estratégias narrativas originais, a construção do texto visual, a utilização de meios sonoros em nada convencionais, fazem da obra do cineasta sueco um exemplo de um autêntico cinema moderno, capaz de romper os limites estabelecidos e fazer, com isto, o espectador adentrar um universo em que se desconhecem as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, a realidade e o sonho.

¹³ Cf. SAVERNINI, 2004, p. 62.

1.3. Índices de modernidade em Bergman

Em estudo sobre o antiilusionismo na Literatura e no Cinema, Robert Stam (1981) estabelece o que denomina de as três dimensões da arte antiilusionista: 1. *Lúdicas*, associadas ao impulso de brincar, na linha do que se vê nos romances de Henry Fielding, nos filmes de Buster Keaton e nos primeiros filmes de Jean-Luc Godard; 2. *Agressivas*, como no teatro de Alfred Jarry, notadamente *Ubu Roi* (1896), em *A idade do ouro* (*L'âge d'or* – França – 1930), de Luis Buñuel e nos filmes da segunda fase de Godard, *Tempo de guerra* (*Les carabiniers* – França / Itália – 1963) e *Weekend à francesa* (*Week end* – França / Itália – 1967); e, por último, 3. *Didáticas*, com a intenção de ensinar, a exemplo do que se pode ver nos filmes *O homem da câmera* (*Chelovek s kino-apparatom* – URSS – 1929), de Dziga Vertov, e *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle* – França – 1967), *Tudo vai bem* (*Tout va bien* – França / Itália – 1972) e *Numéro deux* (França – 1975), todos de Godard.

Tendo o cuidado de observar que nenhuma dessas três dimensões pode ser identificada com um único autor, uma obra específica ou mesmo um período histórico determinado, uma vez que um mesmo autor e uma mesma obra podem se enquadrar em mais de uma delas, Stam cita *Macunaíma* (Brasil – 1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Terra em transe* (Brasil – 1967), de Glauber Rocha, como exemplo de obras em que aspectos lúdicos e agressivos, no primeiro caso, e agressivos e didáticos, no segundo, estão presentes. A esse propósito, Robert Stam começa por fazer referência à novela de Cervantes e ao filme *Tempo de guerra*, de Godard, em que tais rupturas se podem ver. Considerando-se, todavia, a especificidade do presente trabalho, limitou-se a exemplificar as categorias assomadas pelo estudioso à narrativa fílmica, evitando, assim, digressões desnecessárias. Desse modo, diz Stam, reportando-se à cena de *Tempo de guerra* em que o personagem Michelangelo “frustra-se ao tentar dar uma espiada sobre a banheira” na qual uma mulher se banha, “ao suspender o filme dentro do filme, [Godard] demonstra que o espetáculo cinematográfico é ‘*juste une image*’, ou seja, uma simples imagem, luz projetada sobre uma tela e não ‘realidade’.” (STAM, 1981).

Stam chama a atenção para o fato de que a arte antiilusionista está sempre empenhada em convidar o espectador a participar desse ‘faz de conta’. Na perspectiva do Cinema, a exemplo do que se pode perceber na Literatura ou no Teatro, o autor lança mão de artifícios através dos quais a representação se faz notar enquanto espetáculo, interrompendo-o por diferentes meios, rupturas da estrutura narrativa, descontinuidades, distanciamentos ou quaisquer artifícios de linguagem que quebrem os procedimentos da narrativa clássica, por cujos mecanismos de construção (montagem, planos, enquadramentos etc.) os diretores guiam os espectadores, passivos em suas poltronas, pelos caminhos da ilusão cinematográfica. A esse respeito, deve-se citar, ainda uma vez, Robert Stam:

Os escritores e cineastas [...] – de Cervantes a Brecht e Godard – recusam-se a seu poder de criar uma narrativa ou um entanto dramático. São perfeitamente capazes de seduzir suas platéias. Preferem, porém, por diversas razões, subverter e desbastar suas histórias. Desferem rudes golpes de desmistificação à suave continuidade do ilusionismo. Sua estratégia narrativa é a descontinuidade.

Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. Os modos de descontinuidade variam de era para era, de gênero para gênero. Mas a descontinuidade está sempre presente. (STAM, 1981, p. 22).

O mais relevante, no entanto, na perspectiva do que se pretende com o presente trabalho, é concluir, com o renomado estudioso, que é essa descontinuidade que vai adquirir no cinema moderno um caráter de estatuto, apropriando-se do espetáculo fílmico e interrompendo-o por diferentes caminhos. Baseando-se em Sartre (1905-1980), Stam observa que “os seres humanos tentam forçar a coerência do vazio existencial”. A essa altura, pois, cabe lembrar que a filmografia de Bergman, num significativo número de títulos (*Mônica e o desejo*, *Persona*, *Vergonha*, *Sarabanda*, para citar alguns), rompe com essa lógica narrativa, quer no que tange à forma, quer no que tange à tessitura dramática dos mesmos. Não é à toa, assim, que muitos dos seus filmes, ao lado das transgressões estéticas que interessam aqui, trabalham, a exemplo do que fez Jarry (1873-1907), no teatro, mecanismos de “descontinuidade da psique [...] escorregando-as sob forma de arte.” (STAM, 1981, p. 23).

No caso de Bergman, um realizador com domínio dos meios narrativos clássicos, tais rupturas parecem ainda mais relevantes, evidenciando, em parte significativa de sua produção, uma resistência aos fundamentos técnicos tradicionais e uma busca de novas soluções formais e narrativas. Supostamente aí estariam as raízes dos julgamentos apressados e injustos ao que se poderia apontar como o estilo de Ingmar Bergman, na linha do que fizeram renomados críticos, inclusive brasileiros, a exemplo do “cinemanovista” Glauber Rocha, para quem o cineasta sueco “infesta as telas de fantasmas burgueses extraídos de catacumbas *naturalistas moralísticas* [grifo deste autor], onde puritanismo e erotismo assumem comportamentos sadomasoquistas que resultam medíocres ascéticas rotinas suicidárias” (ROCHA, 2006, p. 286).

Não passa despercebido o fato de que o comentário de Rocha atenta para o conteúdo da filmografia de Bergman, e não para a forma especificamente. Considerando-se a indissociabilidade dos mesmos, todavia, é aceitável observar que o cineasta sueco, num procedimento que confirma a sua busca de meios de expressão inovadores, adota recursos formais que extrapolam as fronteiras da narratividade tradicional, mistura o plano da realidade com o da alucinação, quase nunca lançando mão das convenções do cinema clássico para denunciar tais transições, a exemplo do que fazem cineastas ditos inovadores: Buñuel, Fellini e Carlos Saura (1932-), para ficar em três nomes com maior notoriedade acerca do que se trata aqui. Em *Morangos silvestres*, por exemplo, introduz o monólogo interior. Pode-se admitir, assim, ser essa vocação inovadora a razão porque muitos dos filmes de Bergman são considerados herméticos, incompreensíveis e rebuscados, para não reeditar os adjetivos típicos do barroquismo glauberiano aqui citado.

Subjetivações à parte, ainda que não exista na teoria de Robert Stam uma dimensão que se aplique com rigor ao cinema de Bergman, não significa que a sua obra não constitua um exemplo de intervenção antiilusionista de que trata o renomado estudioso. Trata-se de aventar-se a possibilidade de uma quarta dimensão, acrescentando à tese de Stam um aspecto de natureza mais estética, relacionada com a forma de conceber a narrativa fílmica em desobediência consciente a algumas regras da narrativa clássica. É essa originalidade formal, esse senso de transgressão consciente de alguns parâmetros da cinematografia tradicional que caracteriza os procedimentos estéticos da primeira fase da obra de

Ingmar Bergman, notadamente a partir de *Mônica e o desejo* (1953), verdadeiro ícone da modernidade cinematográfica aos olhos dos jovens cineastas da Nouvelle Vague. A propósito do que se afirma, cabem as palavras de Antoine de Baecque, em ensaio sobre os antecedentes e a afirmação da estética da Nouvelle Vague:

O destino de *Mônica e o desejo* na Nouvelle Vague começa graças à sua incompreensão inicial transformada em adesão profunda e toma forma através dessa cegueira subitamente transformada em visão. Pois o filme de Bergman adquire, então, uma força obsedante: vai surgir, irregularmente, por clarões, imagens, fragmentos, contaminando os outros filmes, invadindo-os a vários anos de distância. Raramente um filme terá exercido influência tão determinante e tão subterrânea, ressurgindo incessantemente no coração da década seguinte. Ele irrompe, trabalha, insinua-se, incrusta-se, prolifera. Na verdade, esse filme tornou-se um objeto de cinema muito particular, uma “criação crítica”: *Mônica e o desejo* encarna esse anseio tão peculiar que criou a Nouvelle Vague, o de fazer cinema e, ao mesmo tempo, mostrar a mulher (os jovens cineastas não cessarão de fantasiar suas heroínas/atrizes a partir do modelo do casal Bergman/Andersson). (BAECQUE, 2010, p. 52).

O crítico francês alude ao plano em *close-up* em que Harriet Andersson olha fixamente para a câmera (Figura 1), numa transgressão às regras então dominantes da *mise-en-scène*, um tipo de distanciamento que implica a interrupção da impressão de realidade causada pela arte cinematográfica¹⁴. Esse plano-olhar, com duração de mais de meio minuto, seria objeto de um comentário de Jean-Luc Godard, na revista *Arts*, em edição de 30 de julho de 1958: “É o plano mais triste da história do cinema. Amar insaciavelmente: *Mônica e o desejo* é o primeiro filme baudelaireano.”

Oportuno lembrar que o olhar para a câmera, se era aceitável ou mesmo recorrente nos primórdios do cinema, fora praticamente abolido desde que os filmes passaram a explorar histórias contínuas e com uma realidade diegética autônoma. Ou seja, desde que o cinema industrial passou a constituir uma narrativa nos padrões clássicos¹⁵. Transgredir esse parâmetro, como faria Bergman na aludida

¹⁴ Uma *quebra da quarta parede* – parte da *suspensão de descrença* entre o trabalho fictício e a plateia, que, uma vez rompida, incitaria a plateia a assistir à peça de forma menos passiva – detidamente da teoria do *teatro épico* de Bertolt Brecht (1898-1956).

¹⁵ Entretanto, existem alguns casos em que essa estratégia ocorre no cinema clássico, podendo-se citar como exemplo o filme *Uma hora contigo* (*One hour with you* – EUA – 1933), de Ernst Lubitsch, em que o personagem de Maurice Chevalier dirige-se à plateia, “recriminando-a” por não acreditar no que ele diz. “Derrubar a quarta parede de forma súbita é um recurso bastante usado para um efeito

obra de 1953 (que não constitui um fato isolado em sua cinematografia), significava romper com os fundamentos ilusionistas do cinema, um dos índices de sua modernidade estilística.

O olhar de Andersson, no entanto, conforme observa Antoine de Baecque (2010), no referido livro, só seria compreendido muitos anos depois do lançamento do filme na França, em 1954. Segundo afirma, “na época, *Mônica e o desejo* foi visto cegamente como episódico, perverso e *voyeur*.” A “cegueira” de que fala Baecque, três anos depois, durante retrospectiva de Bergman na Cinemateca Francesa, seria objeto de reflexão para Godard que a consideraria mesmo uma prova da vocação transgressora do cinema de Ingmar Bergman.

Ainda em *Cinefilia*, Antoine de Baecque, reportando-se a *Mônica e o desejo*, estabelece três princípios estéticos do que se pode considerar o cinema moderno: a *soberania da mise-en-scène* (com o olhar de Mônica, “Bergman infringe deliberadamente uma regra antiga”); *pelo espectador* que participa do filme através deste olhar, e *pelo personagem* que, dirigindo-se à câmera, encara o espectador, desafiando-o a pensar sobre a sua situação no plano diegético. E conclui: “é a reiteração da modernidade de *Mônica e o desejo*”.

[...] Num dos últimos planos do filme, um dos mais ousados, provavelmente um dos planos que mais marcou a história do cinema, durante mais de vinte e cinco segundos, Harriet Andersson, provocante, olho rutilante, cigarro na mão, sustenta o olhar da câmera, o do espectador, o dos homens, a ponto de parecer lançar para eles um retumbante e mudo ‘com que direito me julgais?’.

O destino de Mônica começa. O filme de Bergman ganha então uma força lancinante e vai irromper, de forma arritmica, por fulgores, por imagens, por fiapos, a começar pelos críticos (Toger Tailleur na Positif em novembro de 1956, Jean-Luc Godard nos Cahiers e na Arts em julho de 1958), antes de contaminar os outros filmes, invadi-los a vários anos de distância. Raramente um filme exerceu influência tão determinante e subterrânea quanto este, ocupando o centro dos debates na década seguinte. (BAECQUE, 2010, pp. 324-325.).

Esses princípios são recorrentes na obra de Ingmar Bergman, mesmo em se tratando dos filmes mais ‘tradicionais’ – o que será devidamente explorado na leitura

humorístico *non sense*, já que tal efeito é inesperado em ficções narrativas e afins. Alguns acreditam que derrubar a quarta parede causa um distanciamento da suspensão de descrença a ponto de contrastar com o humor de uma história. No entanto, quando usada de forma consistente ao longo da história, é geralmente incorporada ao estado passivo da plateia”. Trecho disponível em: (http://pt.wikipedia.org/wiki/Quarta_parede), acesso em junho de 2013.

analítica de dois títulos da primeira fase do cineasta, *Crise* (*Kris* – Suécia – 1946) e *Chove sobre o nosso amor* (*Det regnar på vår kärlek* – Suécia – 1946), no capítulo 3.

Quando se aventa, assim, a possibilidade de inserção de uma quarta dimensão na teoria de Robert Stam em torno do ‘espetáculo interrompido’, acrescentando o *estético* ao lado do *lúdico*, do *agressivo* e do *didático*, não há nisto nenhuma arbitrariedade, não fechando olhos para o fato de que tais ‘dimensões’ são, já por si, elementos de uma estética fílmica. Trata-se de uma forma aceitável de compreender os fundamentos teóricos desenvolvidos pelo estudioso (em trabalho capital sobre a ‘interrupção do espetáculo’ como elemento estético inovador) para examinar os meios através dos quais Bergman inaugura em sua obra expedientes estilísticos próprios da modernidade, muito antes de “escolas” transgressoras, como a Nouvelle Vague.¹⁶

Outro elemento relevante na perspectiva do cinema moderno, a metalinguagem, é uma estratégia narrativa comum na filmografia do realizador sueco. Por metalinguagem, segundo a teoria de Roman Jakobson (1975), deve-se entender a linguagem em sua função *metalinguística*, ou seja, a linguagem que se reporta à própria linguagem, do enunciador ou outro locutor por ele referido, expondo, comentando, analisando ou simplesmente citando o código adotado, num processo de comunicação, como, no caso, o código cinematográfico. Em seu livro sobre a matéria, Jakobson evidencia que “[...] a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, usado pelos lógicos e pelos lingüistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana” (JAKOBSON, 1975, p. 13). Se não é qualquer situação em que ocorre a metalinguagem necessariamente moderna, como se pode concluir do estudo sobre o tema, de Ana Lúcia Andrade (1999), é possível dizer que a presença da metalinguagem (do código que se refere ao próprio código) é recorrente na narrativa fílmica moderna. Exemplo indispensável em defesa do que se propõe aqui é *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* – EUA – 1941), de Orson Welles, analisado sob este aspecto pela estudiosa mineira, e autêntico divisor de águas entre as narrativas clássica e moderna, dentro do cinema hollywoodiano. A presença do elemento metalinguístico é um fato que reaparece em inúmeros filmes de Bergman, desde a fase inicial de sua produção, como em *Prisão* (*Fängelse* – Suécia – 1949), até

¹⁶ Usa-se aqui a expressão, tomando-se por base o ensaio de Michel Marie (ver referências, ao final) acerca da Nouvelle Vague francesa e do cineasta Jean-Luc Godard, mais particularmente.

Persona (1966), em que dá a ver, de forma impactante, os meios de que lança mão na construção do filme. Com efeito, calcada no conceito semiótico de “metadiscorso” ou “metadiscursividade”, tornou-se usual na crítica cinematográfica a expressão “metafilme” para definir o filme em que, em alguma medida, os elementos da enunciação se fazem perceber. Em outras palavras, “o filme dentro do filme”, conforme Ana Lúcia Andrade examina detidamente no livro citado. Pode-se falar, pois, na perspectiva das contribuições de Christian Metz sobre a semiologia do filme, que, no caso de Ingmar Bergman, ocorre uma “diegetização do dispositivo” fílmico. Trata-se, como no caso de *Prisão*, de metafilme, na medida em que a obra constitui um discurso sobre o cinema ou sobre ela mesma enquanto filme. Outro índice da modernidade estética de Bergman como criador.

Sendo o realizador escandinavo um dos realizadores mais prolíficos da História do Cinema, contando sua obra com algo em torno de meia centena de títulos, considerados aqui os filmes realizados em princípio para a televisão e só posteriormente levados ao circuito do grande cinema, como é o caso de *Cenas de um casamento*, é natural que essa obra apresente uma notória variedade de temas e formas, não implicando isto, todavia, na inexistência de um projeto com bases estéticas sólidas.

Desde o filme *Crise* (1946), até o desfecho, com *Sarabanda* (2003), o cineasta explora as mais diversas matrizes do registro dramatúrgico: comédias, dramas e tragédias, em que vão aparecer esses muitos temas: crises existenciais, conflito pessoal em torno da existência de Deus, desencontros familiares, perdas, as relações passionais falidas, o envelhecimento, a solidão, a morte. Mas é o tratamento dispensado, a forma como representa cinematograficamente esses temas que vão traçando o que se pode definir como o estilo inovador da arte de Bergman.

Capítulo 2 – PERCURSO CINEMATOGRAFICO

Ingmar Bergman nasceu em Uppsala, a 14 de julho de 1918. Filho de pastor protestante, teve uma educação austera, não raro marcada por atitudes autoritárias da parte do pai, o que viria a ter forte influência na formação da personalidade do futuro cineasta. Mas é no teatro que dá os primeiros passos no campo artístico, revelando-se, desde muito cedo, um nome de grande talento, quer como autor quer como diretor teatral. E foi como diretor que levou ao palco alguns dos clássicos da literatura dramática – que vão de Strindberg, de quem montaria, no início da carreira, em 1932, *A viagem de Pedro, o feliz*, a Shakespeare, de cuja obra levaria pouco depois *Macbeth*. Admite-se, assim, que esses dois dramaturgos constituem a base estética do trabalho de Ingmar Bergman como encenador, dos quais encenaria na sequência do seu trabalho, respectivamente, *Sonhos de uma noite de verão* e *O pai*, em 1941. Ao estudioso mais atento, pois, não é difícil constatar: Ingmar Bergman vai extrair de Shakespeare e Strindberg a matéria de que lança mão na realização de uma cinematografia voltada para a sondagem psicológica e exploração dos conflitos humanos mais profundos.

É como roteirista, no entanto, que o sueco faz sua estreia no cinema, assinando, em 1944, *Tortura do desejo* (*Hets* – Suécia), rodado sob a direção geral do já consagrado Alf Sjöberg. Trata-se de um filme sobre conflitos amorosos e psicológicos envolvendo dois jovens, bem ao gosto do que viria a ser recorrente na fase imatura do futuro grande realizador. Referindo-se a essa experiência no meio cinematográfico, Bergman diz, no livro de memórias *Imagens*: “Para mim, meu roteiro era uma história sobre os tormentos da vida escolar e da juventude. Sjöberg viu naquele argumento outros aspectos. Por meio de diversas manipulações, transformou aquilo num pesadelo [...]” (BERGMAN, 1996, p. 121). Sabe-se, ainda, que Bergman teve a oportunidade de dirigir a sequência final do filme, fato que o torna, sob este aspecto, relevante para os objetivos perseguidos nesta tese¹⁷.

O início de sua carreira como diretor, no entanto, vai dar-se no ano seguinte, com *Crise* (*Kris*). O filme está ambientado numa pequena cidade do interior da Suécia. É nela que se encontra a figura de Ingeborg Johanson (Dagny Lind), uma

¹⁷ E justifica a sua presença entre os títulos relacionados na filmografia apresentada ao final do presente trabalho.

professora de piano que se dedica à filha adotiva, Nelly (Indga Landgré), garota mimada e chantagista que namora o veterinário Ulf (Allan Bohlin), um jovem submisso e pouco atraente. O filme começa com a chegada à cidadezinha da mãe biológica de Nelly, Jenny (Marianne Lofgren), que passa a disputar com Ingerborg a guarda da filha, conflito que serve de esteio para todo o desenrolar da história.

Do ponto de vista formal, depara-se com um cineasta ainda afeito às estratégias narrativas do cinema clássico, embora, como se verá na análise do filme (em capítulo a seguir), aqui e além se faça notar o realizador atento às novas possibilidades estéticas. O uso da câmera, eficiente na construção do discurso cinematográfico, muito embora preso às exigências teóricas da gramática fílmica tradicional, esboça alguma inventividade e não raro aponta para tentativas de angulação e enquadramento ousados para os parâmetros então em voga. Ainda que não se possa falar de um estilo dotado de personalidade, pois os meios expressivos de que se vale o diretor escandinavo reeditam a imagem recorrente à época, notadamente aquela que marca a cinematografia neorrealista ao gosto do cinema italiano, deixa ver, timidamente, a mão de um criador inquieto, inequivocamente talentoso e esteta promissor. *Crise* é um filme da imaturidade estilística do seu realizador, mas justifica, em momento oportuno, pelos traços de linguagem, um exame mais acurado das escolhas a que procedeu seu realizador.

Chove sobre nosso amor (Det regnar par var karlek), de 1946, outro título examinado com mais atenção neste trabalho, segundo filme de Ingmar Bergman, gira em torno do romance entre David (Birg Malmsten), um ex-presidiário desempregado, e Maggie (Barbro Kollberg), moça pobre e sofrida que vaga numa cidade do interior em busca do desconhecido. Na esteira da fita de estreia, o cineasta retoma o tema do amor entre dois jovens pobres, cujas histórias, por obra do acaso, vão se cruzar em meio às dificuldades advindas da sua condição social miserável e da quase absoluta falta de perspectivas de ambos. O filme, mesmo quando dá a ver as inquietações de um realizador inspirado e dedicado a buscar o novo, esteticamente falando, guarda, grosso modo, as mesmas limitações do filme anterior, embora a câmera se mostre um tanto mais solta e ousada (aspectos que são abordados no capítulo das análises). Mas não é muito afirmar, contudo, que é possível acompanhar alguma pulsação de elementos transgressores ainda latentes. A narrativa, mesmo submetida a procedimentos formais já conhecidos, é mais pessoal, anunciando traços de estilo do futuro grande cineasta, aqui ainda curvado

ao peso da dramaturgia teatral em que já se notabilizara como encenador. Em síntese, os personagens vão se movimentar dentro de um mundo de pequenas e grandes tensões, no qual se podem notar algumas das questões centrais da filmografia de Bergman, refletindo uma forte vocação para mergulhar na angústia existencial dos homens e na sondagem dos conflitos psicológicos mais comuns a todos eles. Mas o cineasta o faz com um rigor estético que, se ainda é vacilante, evidencia a presença de um artista consciente de suas possibilidades e dos meios de que se vale para construir a narrativa fílmica. Se comparado ao filme de estreia, *Chove sobre nosso amor* apresenta-se mais amadurecido, quer sob o ponto de vista conteudístico quer sob o ponto de vista formal.

No ano seguinte, 1947, Ingmar Bergman realiza o seu terceiro longa-metragem, *Um barco para a Índia* (*Skepp till Indialand*), com que participa do Festival de Cannes sem muito sucesso. Afora um comentário mais atento de André Bazin, para quem o cineasta sueco, já à época, figurava entre os roteiristas mais destacados de seu país e o filme em tela notabilizava-se pela qualidade da fotografia, *Um barco para a Índia* passou despercebido pela maioria dos críticos presentes ao festival.

O argumento, tecido com a habilidade do futuro grande roteirista, gira em torno de personagens extraídos dos segmentos sociais menos favorecidos, como é recorrente no cinema sueco e constituirá uma marca da filmografia do autor. Mostra o amor de pai e filho pela mesma mulher, a prostituta Sally (Gertrud Fridh), disputada pelo velho capitão de um barco, Alexander Blom (Holger Löwenadler) e o jovem Johannes Blom (Birgen Malmsten). O filme discute, ainda, a correlação de forças entre homem e mulher, mas, ao contrário do que virá a nortear a obra de Ingmar Bergman, vê-se aqui a submissão feminina na mulher de Alexander Blom, a resignada esposa deste que se curva à traição do marido, impotente e acovardada. O filme atinge seu paroxismo por volta do primeiro terço de desfile, quando, tomado de ciúmes, Alexander Blom quase mata o filho, desconectando a mangueira de oxigênio do escafandro deste durante um mergulho. Mas é o pai que cometerá suicídio, levando o jovem Johannes a partir num navio de cargas e abandonando, sob a promessa de voltar, a jovem amante. A exemplo dos filmes anteriores, *Um barco para a Índia* tem um final feliz: Johannes cumpre sua promessa e os dois partem a caminho da Índia.

Como assinalou o crítico francês, a fotografia do filme, de Göran Strindberg, é notável, embora intencionalmente sombria. O enredo se desenvolve em *flashback*, um convencionalismo recorrente em um número significativo de filmes de Bergman. Mas há momentos que se destacam, pela pureza do estilo e elevado rigor dramático, em que pese a presença do homem de teatro. Isso se pode ver nas cenas externas, que, embora raras, dão ao filme uma beleza plástica notável, bem acima dos resultados obtidos nos títulos anteriores. A luz condiz com o ritmo e a intensidade das sequências, em que pontuam enquadramentos dotados de equilíbrio e força dramática. A escala de planos, mesmo observando parâmetros do cinema clássico, é eficiente e raros são os *close-ups*, tão caros ao cineasta nas fases posteriores. Ainda não se fazem ver, aqui, a busca de alternativas em termos de linguagem e a motivação para transgredir os modelos e as escolhas vigentes. A música, de Erland van Kock, está distante do que se verá mais tarde na obra do cineasta escandinavo. Reportando-se a *Um barco para a Índia*, afirmou Bergman: “Tal como em *Crise*, esse filme tem força, vitalidade. A câmera está onde deve estar, os atores atuam como devem atuar. Em momentos passageiros, consegui fazer cinema” (BERGMAN, 1996).

O filme seguinte, *Música na noite* (*Musik i mörker* – 1947), que deveria ser uma adaptação do romance homônimo de Dagmar Edqvist, resultou em realidade de um roteiro escrito a quatro mãos, segundo palavras do próprio Bergman: “Esta mulher se revelou ser uma pessoa extremamente simpática, humorística, veemente, inteligente, além de muito feminina, graciosa. E ficou assente ambos escrevermos o roteiro” (BERGMAN, 1996). A ação se desenvolve em torno do drama de Bengt Vyldeke (Birger Malmsten), um jovem que perde sua visão num acidente, enquanto presta serviços militares. Contando com o apoio dos familiares, Bengt, que é pianista, tenta se adaptar a sua nova condição de vida, até se deparar com Ingrid Oloffsdotter (Mai Zetterling) que acabara de perder o pai. Os dois se envolvem numa relação amorosa, o que, em princípio, poderia restituir a Bengt a alegria de viver. Mas logo o complexo de inferioridade aflora, quando ele se torna músico de uma casa noturna e é frequentemente humilhado por colegas. A situação se agrava numa noite em que Bengt reconhece a voz de Ingrid que passeia num parque na companhia de Ebbe, um amigo. Os dois rapazes se enfrentam e Bengt leva um soco do rival. Tomado de ciúmes, o pianista decide suicidar, mas é impedido de consumar o fato pela namorada. Curiosamente, o soco desferido por Ebbe contra Bengt o faz

sentir-se “igual” e o rapaz se restabelece emocionalmente. Os jovens se casam, mesmo contrariando um pastor que tenta impedir que o façam, alegando barreiras sociais e médicas. Do ponto de vista temático, pois, o filme reedita as mesmas linhas dramáticas já conhecidas dos filmes anteriores.

Com *Porto* (*Mamnstad* – 1948), Bergman mostra-se mais determinado a explorar novas estratégias narrativas, mas o resultado ainda parece insatisfatório, em que pesem algumas inegáveis qualidades do filme. Como nas realizações anteriores, são visíveis as marcas neorrealistas: a fotografia – que dá a ver o talento de Gunnar Fischer, um dos iluminadores preferidos do diretor sueco a partir daí – mostra-se pastosa, com um ou outro momento de notável luz, notadamente nas cenas de exterior. Sobre isso, por sinal, o próprio cineasta afirma:

Sob a forte influência de Rossellini e do Neo-realismo italiano, tentei trabalhar fora dos estúdios tanto quanto possível. Apesar de ter essa intenção, meu erro aqui foi ter usado os estúdios em excesso. Assim, não consegui pôr fim, radicalmente, à tradição do filme sueco em interiores. (BERGMAN, 1996).

Não estranha, como se vê, que *Porto* reedite a mesma imagem sombria dos filmes já referidos, mesmo quando a vocação estilizante de Fischer vem à tona e Bergman, revelando-se o cineasta exigente da segunda fase de sua carreira, busca adotar maior rigor nos ângulos de câmera e na composição do quadro, o que, em alguma medida, evidencia um potencial cinematográfico pouco conhecido.

Quanto ao tema, a ação de *Porto* se desenvolve em torno de um jovem empregado das docas de Gotemburgo, Gösta (Bengt Eklund) e Berit (Nine-Christine Jönsson), a quem salva de uma tentativa de suicídio. O fato, é natural, faz nascer uma atração recíproca, os dois passam a namorar e os amantes se deparam com os primeiros conflitos: a moça, que fora vítima de maus-tratos pelo pai, conta sua história a Gösta, que, chocado com as revelações de Berit, resolve abandoná-la, entregando-se a uma vida desregrada e ao álcool. Depois de se envolver com uma prostituta, cujo amante rouba dele o dinheiro e o enxota para a rua, Gösta retorna a casa de Berit que o encontra caído à porta. Berit o acolhe e o filme termina com o casal decidido a recomeçar a vida ali mesmo, em Gotemburgo. Transitando de um romantismo piegas para um realismo levemente engajado, o quinto filme do diretor

vale pelo que anuncia em termos estilísticos, mas ainda não possui as elevadas qualidades de filmes posteriores.

Antes de realizar *Prisão* (*Fängelse* – 1948), cuja importância é reconhecida no conjunto da obra de Bergman, o cineasta escreve o roteiro do filme *Eva*, plasmado em *O trombeteiro e o Nosso Senhor*, novela de sua autoria. A direção é de Gustaf Molander, fotografia de Ake Dahlqvist e cenografia de Nils Svenwall, além de Eva Stiberg no papel da protagonista. Mas é *Prisão*, de fato, que merece ser referido no percurso cinematográfico aqui registrado. Como observa Jean Béranger (*apud* ARMANDO, 1988, p. 175), trata-se de um dos filmes de Bergman mais difíceis de resumir. A ação está voltada para Birgitta Carolina (Doris Svedlund), do proxeneta Peter (Stig Olin) e de sua irmã Linnea (Irma Christenson), que afogam o bebê da protagonista numa banheira. Mas, até por um dos aspectos que mais interessam aqui, é a figura de Martin Grunde (Hasse Ekman), cineasta que é visitado em seu estúdio pelo antigo professor de matemática Paul (Anders Henrikson), que se sobressai. Isso porque *Prisão* vai explorar uma narrativa de cunho metalinguístico, o filme dentro do filme, um índice de modernidade que se tornará recorrente na trajetória fílmica de Ingmar Bergman.

A sequência de abertura do filme é dirigida com um rigor de linguagem que chama a atenção: Paul, o professor, surge no alto de um morro, num plano distante em que a composição do quadro é expressivamente trabalhada. A câmera, que, a princípio, o acompanha de frente, depois de uma fusão de quadros, passa a cobri-lo de costas, fixa, enquanto o espectador visualiza à distância a cidade a que se dirige. Nova fusão e, em ângulo *plongée*, o plano, agora mais próximo, mostra o momento de sua chegada ao estúdio cinematográfico de Martin. No plano seguinte, Paul adentra o estúdio e a câmera o segue em *travelling*, enquanto percorre espaços em que se veem operários trabalhando como em uma fábrica, até que se pode concluir que se trata de um *set* de filmagem, com câmeras, cenários, atores e Martin dirigindo uma cena. A sequência, assim, adverte o espectador explicitamente “da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (STAM, 2008, p. 21), caráter reflexivo que pontuará inúmeros outros filmes de Ingmar Bergman, antecipando o cineasta moderno dos anos 1960.

Convidado por Martin a expor sua ideia de um roteiro de filme durante o almoço, Paul propõe ao diretor: “Gostaria que você fizesse um filme sobre o inferno”. *Prisão* coloca um tema recorrente em Bergman, o conflito Homem, Deus, Diabo, o

pessimismo que percorre a quase totalidade de sua obra, revelando o simbolismo de alguns dos filmes da fase madura do diretor, a exemplo de *O sétimo selo*. Mas é a sofisticação técnica da linguagem o que sobressai, muito embora se trate de um filme rodado com recursos limitados, como observa Bergman: “A condição que me impunham era, portanto, que *Prisão* fosse uma produção de baixo custo. Lorens Marmsted deu-me toda liberdade sob a condição de eu prometer manter os gastos muito abaixo do normal” (BERGMAN, 1996). A cena em que Paul revela sua ideia a Martin, sentados à mesa do refeitório, apresenta um movimento de câmera em que os planos resultam eficientes ao proposto e, muito acima dos filmes anteriores, pode-se perceber um cineasta absolutamente consciente dos meios formais de que dispõe para contar sua história.

Sede de paixões (*Törst* – 1949), sob muitos aspectos, pode ser considerado um divisor de águas na filmografia de Ingmar Bergman. A busca de alternativas formais, ainda tímidas no filme anterior (*Paixão*), salta aos olhos do espectador mais atento. Nada de absolutamente transgressor, uma vez que a câmera ainda se deixa nortear por princípios estéticos já muito conhecidos. Mas a composição do quadro se apresenta mais exigente e pessoal. A luz, mesmo quando sombria, como nos filmes já realizados, aqui se mostra mais sugestiva, e a fotografia alcança momentos dignos de nota, principalmente nas cenas em que o registro das expressões faciais dos atores torna-se indispensável para o desenvolvimento da dramaturgia. Nesse sentido, pode-se dizer que o mestre do primeiro plano vem à tona com um estilo que se tornará inconfundível pouco depois, a exemplo do que se verá entre 1953-55, quando o esteta sobressai diante do roteirista dos conflitos humanos e das relações amorosas, em que a figura da mulher desponta como centro das atenções na vida dos casais. É nessa perspectiva, pois, que, ao lado do estudioso da condição humana, pode-se perceber o cineasta consciente das possibilidades formais da cinematografia, não apenas o homem de teatro que faz cinema. Mais que em *Prisão*, portanto, depara-se agora com o homem de cinema, muito mais liberto das amarras teatrais estrindbergnianas tão visualizáveis antes. Não é demasiado afirmar assim que, em *Sede de paixões*, já se dá a conhecer o talento de Ingmar Bergman, quer sob o ponto de vista dos meios adotados quer sob o ponto de vista do conteúdo, um artista, enfim, mais dono do seu ofício e muito mais ousado na busca de novos caminhos para trilhar. O roteiro é assinado por Herbert Grevenius e Birgit Tengroth,

mas Bergman diz ter participado de sua escritura como colaborador, conforme está no livro *O cinema segundo Bergman*.

Ainda em 1949, Bergman realiza *Rumo à felicidade* (*Till glädje* – 1950), narrando o drama de Stig (Stig Olin), um violinista que é surpreendido, enquanto participa da execução da *Nona sinfonia* de Beethoven, pela notícia da morte de sua mulher, Martha, em um acidente. Em *flashback*, revela-se o início do seu romance, quando ela, também música, encontra Stig, vivem momentos felizes e a crise motivada pelo insucesso dos dois no campo profissional leva o violonista a se envolver passionadamente com uma amiga, Nelly (Margit Calquist). O filme, pois, reedita temas de outros títulos (os conflitos do casal, a presença da arte na vida do homem, a maternidade etc.), mas demonstra um cineasta atento à força do amor como caminho da redenção humana, que, mesmo quando fracassa, é a única alternativa capaz de promover a felicidade, ainda que transitória.

Do ponto de vista formal, destaca-se a presença da música – Mendelsson, Smetana, Mozart e o já citado Beethoven –, bem como a beleza da fotografia de Gunnar Fischer que viria a assinar filmes importantes de Bergman. Não raro, contudo, *Rumo à felicidade* veio a se tornar alvo de elogios enfáticos em torno de suas qualidades estéticas, a exemplo do que afirma Jean Béranger, para quem “não é a pintura psicológica das dificuldades da vida do casal no matrimônio o mais importante”, mas a narrativa, que “Bergman, um autodidata na matéria, eleva a sutileza da linguagem cinematográfica a um degrau quase desconhecido” (*apud* ARMANDO, 1988, p. 180). Verifica-se, assim, um artista cômico de suas potencialidades como criador, mesmo que ainda não tenha alcançado a absoluta personalidade a que alude o crítico francês. É inegável, no entanto, a unidade entre fundo e forma, quase constante a partir de então.

No ano seguinte, iniciando uma década de maior maturidade do ponto de vista cinematográfico, Ingmar Bergman realiza *Juventude* (*Sommarlek* – 1951), em que se fazem perceber experimentos de linguagem mais ousados. O enquadramento é transgressor para os parâmetros vigentes, como nos *closes* do rosto recortado de Marie, que, a princípio, causam certo estranhamento no espectador, até que este repare no efeito dramático do virtuosismo. Sob este aspecto, por sinal, ao redor dos 42 minutos do desfile fílmico, é notável o plano das mãos da heroína e do seu amante em atitude de carícias, numa sugestão poética dos corpos enlaçados. Esse recurso resulta num momento fascinante do ponto de

vista plástico e não é menos significativo para o tratamento que o realizador dispensa à sexualidade dos jovens amantes (invariavelmente abrandada num lirismo contagiante). Reeditando o feliz aproveitamento dos espelhos no filme de estreia (fato que é aludido na análise de *Crise*), em *Juventude*, é um aspecto a ser realçado pelo espectador mais atento, a exemplo do plano em que se vê, a um canto do quadro, o rosto da heroína, e, no outro, o de Coppelius, o *maître* do balé (ARMANDO, 1988, p. 183). Ao lado dos elementos formais aqui assinalados, não é muito destacar, ainda, que a câmera se move com mais segurança, dando a ver a presença de um diretor mais exigente e mais amadurecido.

Mas o requinte formal já se faz perceber em momentos isolados de *Quando as mulheres esperam* (*Kvinnors väntan* – 1952). Calcado na visão pessoal de Bergman acerca da questão feminina, no que se mostra um artista profundamente sensível aos conflitos vividos pela mulher no casamento, de resto um tema recorrente em parte significativa de sua obra, o filme narra, do ponto de vista de cada uma delas, experiências de vida amorosa de quatro amigas reunidas numa casa de campo enquanto esperam seus maridos, os irmãos Lobelius. São elas, Rakel (Anita Björk), Karin (Eva Dahlbeck), Marta (Maj Britt Nilsson) e Annette (Aino Taube), personagens centrais de um filme em que sobressai a exigente direção de elenco e a busca de alternativas estéticas inovadoras.

O texto, num filme bastante verborrágico, é um elemento formal sobre o qual o diretor parece ter mesmo se debruçado com maior atenção. Desse modo, merece realce a fala de Annette, a mais velha dos personagens, a propósito da modorrenta espera dos maridos e da própria experiência da vida conjugal, já no início do filme: “Estaremos todas juntas aqui, com nossas mágoas vulneráveis à curiosidade umas das outras”. É o primeiro de quatro episódios em que está dividida a narrativa: bem na linha de *Sede de paixões*, como lembra Carlos Armando (1988), ouve-se de Annette a narração de sua experiência no casamento, o tédio que aos poucos vai consumindo seus dias, e a consequência natural disto, a traição. Mas, fiel a um pensamento tantas vezes manifesto em entrevistas e reflexões sobre o tema em sua filmografia, Bergman parece afirmar: é preferível sofrer a dois. Depois de um envolvimento extraconjugal com um ex-namorado, o personagem Annete se reconcilia com o marido e continuam juntos, educadamente submersos na hipocrisia e recíproca submissão.

Marta é a segunda a revelar seus conflitos: ela vive uma relação igualmente complicada quando se depara com um pintor boêmio (Birger Malmsten) em plena Paris e vive com ele uma grande paixão, o que a faz romper com o namorado. O casal, a exemplo do que ocorrera à Annette, separa-se, mas, grávida, Marta resolve reatar com ele quando a criança nasce. Nesse episódio, destaca-se a fotografia de Gunnar Fischer, com planos rápidos do casal no belo cenário natural da capital francesa. Vê-se, pois, em *Quando as mulheres esperam*, o rigor estético do diretor sueco, os enquadramentos bem compostos, a atenta percepção de um criador de imagens sensível e criativo. A câmera, comumente voltada para o registro de planos abertos, não raro se fecha em *closes* desconcertantes, anunciando uma das marcas inconfundíveis de seu realizador.

O terceiro episódio nos parece mais bem sucedido do ponto de vista formal. Nos limites estreitos de um elevador em pane, dentro do qual se acha preso um casal de meia-idade, Karin e Fredrik Lobelius (Gunnar Bjornstrand), vêm à tona as velhas questões: ciúme, insegurança, traição etc. Mas é a competência da direção de atores, a força do texto, a sensibilidade estética no manuseio da câmera que se sobressaem aos olhos mais atentos. Se o filme ainda se mantém estruturalmente preso à narrativa clássica, não é menos verdadeiro afirmar-se que há por trás das lentes um realizador criativo e, em muitos aspectos, original. Pode-se falar aqui, por exemplo, da eficiente utilização dos meios sonoros, ruídos, diálogos, música e, o mais relevante, algo pouco convencional em se tratando de cinema falado: a potencialidade do silêncio como elemento narrativo, como a anunciar uma das mais belas contribuições de Ingmar Bergman para a modernização da linguagem fílmica. Esse expediente seria mais bem explorado, ainda, e de modo mais visível, nos filmes mais transgressores de Bergman, a começar por *Mônica e o desejo*, o título seguinte de sua filmografia.

Lançado em inícios de 1953, *Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika*) é, de fato, um dos mais importantes filmes do cineasta sueco, um verdadeiro marco de sua modernidade estilística. O roteiro está plasmado no romance de P. A. Folgestron e possibilitou ao diretor certa liberdade de imaginação. É do ponto de vista formal, portanto, que *Mônica e o desejo* merece maior atenção e é este aspecto o que justifica sua imensa repercussão na Europa e nos Estados Unidos. A ação baseia-se em tessitura linear: Mônica, a protagonista, é uma humilde empregada de um armazém, sendo objeto de assédio por parte dos colegas de trabalho que a

exploram sexualmente, muito embora isto fique evidenciado em apenas uma curta cena no início. Filha de uma família pobre, a adolescente vive entre irmãos pequenos que a molestam, submetida à brutalidade de um pai alcoólatra e à rispidez de uma mãe igualmente amarga. Por acaso, conhece Harry (Lars Ekborg), um empregado humilde de uma loja de louças, com quem passa a namorar e a sonhar com uma vida de felicidade. O jovem casal foge para uma ilha nos arredores de Estocolmo, onde vivem em condições adversas, não o bastante para empanar o entusiasmo de Mônica e Harry, dominados por uma paixão a um tempo ingênua e contagiante. Quando Mônica engravida, pela metade do filme, o casal retorna à cidade, onde Henrik assume um emprego humilde e os dois esperam a vinda da filha a quem se dedicam, até que Mônica se envolva com outro jovem e volte à vida livre de antes.

Sommaren med Mónica – Verão com Mônica -, título original em sueco, à época do lançamento, causou grande polêmica, considerado ousado para os padrões cinematográficos vigentes. Uma sequência, sobremaneira, foi o elemento desencadeador de críticas as mais desencontradas: por volta dos 42 minutos de filme, Harriet Andersson protagoniza uma das primeiras cenas de nudez, o que seria considerado sexualmente licencioso e desnecessário. É fato que a nudez de Andersson, com quem Bergman, mesmo casado, passaria a viver um caso de grande repercussão, poderia ser suprimida do filme sem que isto o empobrecesse do ponto de vista narrativo, mas é fato, também, que os amantes da cinematografia seriam privados de um instante sublime plasticamente falando, uma vez que, na linha do que perseguira em filmes anteriores, o cineasta leva a efeito um dos planos fílmicos mais poéticos em sua sensualidade ao mesmo tempo ingênua e instigante. Este aspecto, que poderia ser considerado tão somente um detalhe sem maior significado estético, viria a se tornar uma marca recorrente na obra de um diretor rigoroso e essencialmente original.

A propósito, sobre o filme, afirmaria Jean-Luc Godard, na revista *Arts*, cinco anos depois: “Realizado pelo mais original dos cineastas, o filme está para o cinema de hoje como *O nascimento de uma nação* [*The birth of a nation* – EUA – 1916] está para o cinema clássico.” Não é muito lembrar que o filme de Griffith é considerado, por grande parte da crítica, o filme inaugural da modernidade cinematográfica. O certo é que, com *Mônica e o desejo*, depara-se com a maturidade estilística de Bergman. Quer pelo sentimento estético que o filme desperta, quer pela força

poética das imagens, resultado da iluminação sugestiva de Gunnar Fischer, que pontua com precisão o contraste entre os momentos de contentamento e frustração dos personagens centrais, *Mônica e o desejo* justifica o entusiasmo com que o cineasta francês o recebeu em Paris, considerando-o perfeito, “sem uma hesitação qualquer, tanto na construção dramática como moral, e no seu desenvolvimento” (conforme fortuna crítica apresentada no DVD da Versátil de que se valeu o presente trabalho).

Mônica e o desejo notabiliza-se, ainda, pelo trabalho de câmera, a composição dos enquadramentos, sobremodo, variando do plano geral para a indicação do ambiente ao plano próximo dos protagonistas, quase sempre apanhados em *closes* rigorosamente sugestivos do ponto de vista psicológico, o olhar-afecção de que fala Gilles Deleuze, no polêmico *Imagem-Tempo*, tragando o espectador para a atmosfera dramática do filmes. Pode-se afirmar, assim, que mais que um plano da imagem, em Bergman o primeiríssimo plano é um plano do sentimento.

Não à toa, pois, no mesmo ano, ainda, o realizador faz um filme definitivo para sua carreira, *Noites de circo (Gycklarnas afton – 1953)*, no qual se percebem procedimentos estéticos rigorosamente transgressores. A câmera, por exemplo, mostra-se inquieta, não raro orientada por movimentos bruscos, pontuando o ritmo da intriga e a interpretação tensa dos atores, que é mesmo uma marca da *mise-en-scène* adotada pelo diretor. Para não falar da iluminação de Sven Nykvist, que dá início a uma parceria das mais felizes da cinematografia mundial. Nesse sentido, chama atenção a angulação (Figura 2) e a luz que produz um claro-escuro de inspiração expressionista carregado de sugestões. Desse modo, evidencia-se um realizador ousado, também ele consciente de que lançava mão de procedimentos, até então inéditos, algo perturbador e capaz de seduzir pela força da imagem no quadro e pela insólita articulação dos elementos de luz e som.

A estruturação narrativa do filme é complexa e ousada para os padrões vigentes, dando a ver a convergência de elementos dramáticos que se colocam no plano da memória e do presente diegético. Já na sequência de abertura, depara-se com o uso do *flashback* em que se narra, pela ótica de um personagem secundário, o drama passionnal de um homem, chave dramática (ARMANDO, 1988, p. 190) do filme que terá seu contraponto no desencontro amoroso de Albert (Ake Gromberg), o personagem central, na humilhação do abandono pela primeira mulher Agda (Annita

Tretow) que rejeita o seu pedido de reconciliação, na traição da amante, Anna (Harriet Andersson), e no espancamento que lhe inflige o rival, Franz (Hasse Ekman). É nesse mundo sem amor que Bergman vai contrapor o mundo artístico, aqui representado, a exemplo do que já fizera antes, pelo palco do teatro e pelo picadeiro do circo.

Se o filme já impressiona pela beleza da sequência de abertura, com a chegada da trupe à cidade, num plano em que se veem, a princípio, as carroças refletidas na água de um rio e lentamente enquadradas num plano geral contra a tênue luz do amanhecer, a cena em *flashback*, em que se vê Alma (Gudrun Brost), a mulher do palhaço Frost (Anders Ek), exibindo-se nua, banhando-se na praia, para um grupo de soldados que a ridicularizam, é, em alguma medida, influenciada pela sensibilidade surrealista, pelo leite da luz e pelo uso enfático de símbolos: canhões que remetem a falos eretos, os sons indefinidos que emitem os soldados e pela música sinistra de fundo. Esse viés estético, por sinal, ganha maior relevo quando se sabe, como dito antes, que a obra sustenta-se num enredo espiralado: o mesmo drama, a mesma situação humilhante a que se submete Frost vai ecoar na história pessoal do dono do circo miserável. A circunstância torna-se mais evidente na fala do próprio personagem, quando diz: “Ouvi minha mulher dizer: ‘Pobre Frost, você parece cansado e triste. Venha descansar um pouco. Você será pequeno como um feto e dormirá no meu ventre’. Fiz como ela disse, entrei no seu ventre e dormi como uma criança. Tornei-me cada vez menor e desapareci”.

O filme seguinte, contudo, não reedita o brilhantismo formal de *Noites de circo*. Retomando o tema do terceiro episódio de *Quando as mulheres esperam*, agora estendido numa estrutura narrativa em *flashbacks* anacrônicos, *Uma lição de amor* (*En lektion i kärlek* – 1954) vale menos pelo tema, de resto já recorrente nos filmes produzidos anteriormente (e uma quase obsessão do cineasta, a instabilidade dos relacionamentos e a inevitabilidade do adultério, em grande parte das vezes) e mais por sua originalidade na construção da tessitura dramática, lembrando de perto filmes maiores, a exemplo de *Juventude* e *Sede de paixões*. Todavia, não tem a força dos meios expressivos do primeiro e nem a felicidade, já referida aqui, dos enquadramentos e da composição do quadro, bem como da luz marcante do segundo. Mas não é sem razão que se pode afirmar que Bergman realiza um filme muito pessoal nas soluções encontradas para contar de forma clara e elegante o drama conjugal de David Emerman (Gunnar Björnstrand), envolvido num triângulo

amoroso já parcialmente narrado em *Quando as mulheres esperam*. Importa registrar, ainda, que o filme tem uma elegância narrativa notável, sob cuja representação se faz notar o dedo crítico de Bergman, embora compreensivo e cauteloso em relação à infidelidade conjugal e aos conflitos familiares da sociedade sueca. Antecipa-se, aqui, o cineasta mais leve de *Sorrisos de uma noite de amor*, e, sem alcançar o mesmo rigor de linguagem de *Cenas de um casamento*.

Sonho de mulheres (*Kvinnodröm* – 1955), em que pese o domínio dos meios expressivos pelo diretor que atingira a sua maturidade estética em inícios da década, não traz novidades formais dignas de registro. Antes pelo contrário, a direção de atores obedece a parâmetros já conhecidos da primeira fase, notadamente os filmes *Crise* e *Chove sobre o nosso amor*, ainda vazados em estratégias narrativas do cinema clássico, com tímidas iniciativas mais ousadas. O uso expressivo do silêncio, a exemplo do que se pode ver nas sequências de abertura e de encerramento, ambas ambientadas num estúdio de fotografia, é um dos poucos elementos formais em que se faz sentir a presença do que se poderia identificar como o estilo bergmaniano. No mais, o filme apresenta rigor na escolha dos planos, pela economia de meios e pelo criterioso jogo de cena que lembra de perto a *mise-em-scène* do teatro. O ritmo da narrativa é lento e só raramente é quebrado por um ou outro expediente de meios, como nas cenas em locações. Sob esse aspecto, todavia, é oportuno ressaltar que *Sonhos de mulheres* é filme de estúdio, demasiado ‘clássico’, em se tratando de um diretor que já tornara pública a determinação de romper com o naturalismo da linguagem cinematográfica tradicional.

Do ponto de vista do conteúdo, veem-se a tematização do amor e dos conflitos entre os amantes, a tentativa nem sempre muito feliz de questionar valores morais diante dos sentimentos e da passionalidade frustrada. O filme, por sinal, como já se tem dito não sem razão, assenta-se no descompasso entre o sonho e a realidade. De relevante, o fato de que Bergman, como pouquíssimos cineastas terão conseguido à perfeição, apoia-se no drama de Suzanne Frank (Eva Dahlbeck) e Doris (Harriet Andersson) para falar da alma feminina, de suas dores e de suas esperanças quase sempre irrealizadas.

Em 1955, Bergman roda o seu primeiro grande sucesso de crítica e público: *Sorrisos de uma noite de verão* (*Sommarnattens leende*), uma comédia ambientada na *Belle Époque* que traz no elenco alguns dos nomes mais prestigiados de sua

biografia, Eva Dahlbeck, Gunnar Bjöstrand, Harriet e Bibi Andersson à frente. Ainda que a comédia não seja, de fato, um gênero muito identificado com Bergman, como afirmara tantas vezes o próprio diretor, o resultado agrada mesmo aos “bergmanianos” mais exigentes. Pode-se afirmar, assim, que *Sorrisos de uma noite de amor* está bem acima, por exemplo, dos filmes do gênero realizados depois, *O olho do diabo* (1960) e *Para não falar de todas essas mulheres* (1964).

O filme, embora venha a dar visibilidade internacional ao cineasta, foge um tanto ao estilo cinematográfico adotado por Ingmar Bergman até então, embora se possa perceber por trás da câmera a presença de um diretor criterioso em suas escolhas formais: a composição do quadro é inspirada e a fotografia de Gunnar Fischer sobressai pela beleza e competência no uso da luz, agora menos leitosa e mais alegre na maior parte do filme. Sob essa luminosidade, pois, é que a *mise-en-scène* aparece agora mais espontânea, o que torna o olhar crítico do autor sobre a sociedade burguesa e suas muitas contradições mais solta e mais leve.

A ação gira em torno dos recorrentes desencontros dos casais, relações falidas, experiências amorosas extraconjugais etc., o que, no fundo, não constitui nenhuma novidade do ponto de vista do conteúdo. Vale, mesmo, no caso de *Sorrisos de uma noite de amor*, e que mais de perto interessa resenhar aqui, é o estilo, a parte externa do conteúdo, para lembrar a definição de Jean-Luc Godard, o tratamento expressivo que o cineasta dispensa a cada plano, cada cena, cada sequência. É nisso que se encontram as qualidades estéticas mais notáveis do filme, para o que, dando-se algum desconto, a intriga, propriamente dita, em que estão enredados tipos psicológicos extremamente curiosos, apenas sobressaem como pretexto para o construtor de imagens que é mesmo o grande destaque do filme. Este primeiro grande sucesso de Bergman também possui o componente teatral que perpassa todo o filme, assumidamente inspirado na peça *Sorrisos de uma noite de verão*, de William Shakespeare. De resto, uma fórmula já recorrente na cinematografia do autor.

Em 1957, Ingmar Bergman realiza alguns dos seus filmes mais importantes, quer na perspectiva do plano de expressão, quer na perspectiva do conteúdo, a exemplo do primeiro deles, *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*), objeto de exame mais atento na sequência dos títulos analisados neste trabalho. Depara-se aqui com um artista absolutamente cômico do fazer cinematográfico, cujo rigor estético sobressai, mesmo quando cotejado aos mais bem sucedidos títulos anteriores,

embora já se conhecessem, como é o caso, elementos narrativos tomados de empréstimo a outras linguagens, em que se pode destacar a marcação teatral que se notabiliza numa *mise-en-scène* segura: as sequências de abertura e encerramento do filme (comentadas em capítulo específico) exorbitam em inventividade e senso estético, nas quais a construção das imagens, rigorosamente articuladas ao enunciado fílmico, exemplificam o pleno domínio de linguagem e o estilo inconfundível do diretor sueco. Pode-se falar, aqui, do preciosismo estético tantas vezes mal compreendido por força da obtusidade e do obscurantismo de parte da crítica, mesmo dentre aqueles que dispensaram a *O sétimo selo*, particularmente, os melhores elogios. Classicismo, sim, no perfeito domínio da ferramenta do cinema tradicional, ao lado do que, por obrigação e justiça no julgamento crítico, é preciso ver momentos de ousadia no trato dos elementos estéticos, antecipando o que se verá mais tarde noutro filme, *Morangos silvestres*, do mesmo ano.

O requinte da imagem, pois, associado a uma movimentação de câmera estilizada, como já se tornara uma marca de Bergman, que conduz a atenção do espectador para todos os detalhes da composição, resulta a um tempo sedutor e impactante, como na sequência que inicia o filme logo após a apresentação dos créditos. O entrelaçamento de linguagens, por exemplo, uma das características do que se evidencia como uma busca de inovação no tratamento da forma cinematográfica, notabiliza-se numa das sequências iniciais do filme: chegando a uma aldeia, Antonius Block (Max von Sydow) e Jöns (Gunnar Börnstrand) deparam-se com um homem pintando um retábulo; a câmera desloca-se com suavidade sobre a pintura e, nela, veem-se homens e mulheres auto-imolando-se, enquanto o pintor, que não aparece no quadro, discorre sobre o sofrimento humano em busca de sua remissão. Para o espectador mais atento, com um inventário artístico mais vasto e rico, a imagem pode remeter a grandes nomes do cânone pictórico, Lucas Cranach, Nicholas Deutsch, Hans Baldung, a exemplo de outros renomados construtores de imagem modernistas, como James Ensor e Edward Munch.

Do ponto de vista do conteúdo, *Sétimo selo* aprofunda a sondagem psicológica, mas o faz em proporção maior na construção de um discurso sobre o destino da humanidade em suas relações com a cultura religiosa. Ambientado durante a Idade Média, o filme narra um macabro poema em torno do sofrimento e da miséria do homem, num cenário em que a morte, emblematicamente

personificada já a partir da sequência inicial do filme, exerce a sua infinita perseguição a todos, mesmo àqueles que, como o faz o personagem de Max Von Sydow, tentam, por caminhos do artifício e do engodo, despistá-la como num jogo de xadrez. Para não falar do niilismo que se sobressai em passagens importantes como no caso em que uma jovem é consumida por uma fogueira.

Do mesmo ano, 1957, *Morangos silvestres* (*Smultronstället*). (também analisado em capítulo à parte, razão porque é apenas comentado de relance), trata-se de um filme incomum, em que Bergman ousa na utilização dos meios, bem como no tratamento que dispensa aos temas de cunho existencial, uma comovente viagem à procura do sentido da vida na terceira idade. Narra a história de Isak Borg (Victor Sjöström), um médico octogenário a quem é dedicado um prêmio de reconhecimento ao final da carreira, fato que o leva a realizar de carro uma viagem à cidade de Lund, no interior da Suécia. É durante essa viagem que Borg volta no tempo, meio que em sonho e pesadelo, e depara-se com fatos marcantes de sua vida, com os erros e acertos de uma caminhada pontuada de sentimentos e emoções contraditórios.

Em *Morangos silvestres* verifica-se uma preocupação a partir de então recorrente na cinematografia de Ingmar Bergman: a inclinação para o biográfico. Em *O cinema segundo Bergman*, referindo-se à sequência de sonho inicial do filme, o realizador afirma tratar-se de um fato vivenciado por ele: “O sonho do caixão eu mesmo já o tinha tido e me contentei em transpô-lo para a tela”. Perguntado se se tratava de um filme autobiográfico, ele diz não ter certeza de ser um filme sobre ele mesmo, mas é afirmativo ao dizer que a base do caráter de Isak Borg é toda do seu pai. Nesse aspecto, aliás, é oportuno lembrar que, a partir de *Morangos silvestres*, percebe-se um cineasta muito mais atento ao processo de construção do personagem, o que, em parte, explica a vocação para a sondagem psicológica e o esmero com que tece as linhas de força de sua cinematografia, o mais das vezes voltada para o deslinde dos grandes dramas da alma e para a tentativa de compreender o homem em sua busca de autoconhecimento e definitiva redenção.

Mas, se é a um tempo profundo e denso do ponto de vista temático, na linha do que já fizera no filme anterior, a força reside mais no tratamento estético dispensado à narrativa como um todo. A escolha dos planos, a composição das cenas, a forma como explora os efeitos de luz e som, a exploração dos espaços, em que abundam figuras geométricas povoadas de simbolismo, contribuem para a

marcação do ritmo dramático e para realçar aspectos da narrativa, não raro surpreendentes e sedutores.

Ainda de 1957 é o filme seguinte, *No limiar da vida* (*Nära livet* – 1958), todo ele realizado nos limites de um quarto de hospital e no estreito espaço de 24 horas. O filme começa com um plano copioso do vidro de uma porta sobre o qual aparecem os créditos, enquanto se ouvem vozes no interior do quarto. A porta abre-se e surge a figura de uma enfermeira conduzindo o personagem Cecília Ellius (Ingrid Thulin), em uma maca. Ela está em trabalho de parto, mas perde o bebê e é colocada em uma enfermaria em que se encontram duas outras mulheres prestes a serem mães: Stina Andersson (Eva Dahlbeck) e Hjördis Petersson (Bibi Andersson), mulher emancipada que prefere abortar a ter o filho. O enredo desenvolve-se em torno dessa que perde o bebê, mas deixa o hospital desejando tornar-se mãe.

Dito assim, incorre-se na presunção de que *No limiar da vida* seja um filme sobre a maternidade, tema não raro explorado pelo diretor. Todavia, é muito mais que isso, ainda que as questões centrais do roteiro possam sugerir um tratamento sensível às dores que envolvem os sentimentos femininos num momento particularmente delicado e, naturalmente, carregado de emoções por vezes contraditórias. Mas Bergman passa ao largo do que poderia ser apenas uma estetização compassiva da propriedade feminina de gerar a vida. É mais apropriado, pois, afirmar que *No limiar da vida* vale-se da maternidade para levantar uma questão mais cara ao diretor sueco: o relacionamento amoroso e seus antagonismos mais fundos, dentro dos quais, é recorrente, na visão do realizador, o homem que aparece num plano inferior. Despretensioso, pois, o filme surpreende, galga nova dimensão, algo metafísica, como é possível ver na forma como explora a fragilidade do homem em face do sofrimento da mulher. Faz isso pelo domínio dos elementos formais, o enquadramento é predominantemente fechado, a luz um tanto leitosa a realçar a expressão titubeante dos homens, ao que contrasta a limpidez e a serenidade dos *closes* femininos. O filme, a propósito, é enfático na escolha de ângulos fechados, afirmativos do ponto de vista visual. A essa escala de planos, criteriosamente decupada no texto fílmico, soma-se a intensidade da luz.

No ano de 1959, Bergman realiza *O rosto* (*Ansiktet*), filme com que concorreu ao Leão de São Marcos, no Festival de Veneza. Mas, para surpresa de muitos, o cineasta sueco perde para Roberto Rossellini e Mario Monicelli que dividiram o prêmio por *De crápula a herói* (*Il generale Della Rovere* – Itália / França – 1959) e *A*

grande guerra (*La grande guerra* – Itália / França – 1959), respectivamente. Ambientado no ano de 1846, *O rosto* narra a trajetória de uma companhia de ilusionismo que se dirige para a capital sueca. Impedidos de entrar na cidade, os integrantes da companhia são conduzidos à presença do cônsul Engerman (Erland Josephson) e submetidos a um interrogatório pelo chefe de polícia Starbeck (Toivo Pawlo) e pelo médico Dr. Vergerus (Gunnar Björnstrand), a quem compete avaliar a qualidade do espetáculo. Tem início um inquietante e aterrador embate entre o racional e o inexplicável em que pontuam ocorrências sobrenaturais, embustes, jogos de magia e forças capazes de envolver o espectador num pesadelo a um tempo agradável e perturbador. Sobre o filme, diz Carlos Armando:

Sem ser uma sinfonia de terror, como *Nosferatu* [Alemanha – 1922, de F. W. Murnau], nem um filme de terror clássico como *Drácula* [EUA – 1931, de Tod Browning], *O rosto* evoca Edgar Allan Poe na extraordinária história que narra o duelo de dois homens tão diferentes entre si e que, na verdade, constituem duas faces da mesma pessoa (ARMANDO, 1988, p. 216).

De fato, o polêmico filme de Bergman transita entre o romanesco e o fantástico, em que se fazem perceber influências do Expressionismo alemão e, sob alguns aspectos, dos surrealistas franceses dos anos 1920. A luz de Gunnar Fischer, sobremaneira, é um elemento estético particularmente importante, ao que se soma uma concepção de quadro ao mesmo tempo clássica e inovadora: antecipando-se a Sven Nykvist, Fischer é rigoroso na definição de ângulos, escala de planos e, de modo a tornar o filme um exemplo notável de sensibilidade estética (no que é uma marca inconfundível do diretor), o *close-up*, mais que a exposição de um “rosto”, revela o que existe de mais profundo no personagem, de quem parece querer arrancar as vísceras, desvendando-lhe os mistérios mais anímicos. Pode-se falar aqui, portanto, do que Deleuze denomina de “imagem-afecção”, o grande plano, variedade de imagens-movimento que resultam do mais elevado nível de tratamento estético do primeiríssimo plano, o rosto, o qual é capaz de libertar o afeto da subjetividade humana (DELEUZE, 1983, p. 125).

Interpretações para o enredo de *O rosto* é o que não falta. Não raro se tem procurado ver no filme um sofisticado simbolismo. Da odisseia de Cristo, admissível em face do dilema religioso de Ingmar Bergman perpassar parte significativa dos filmes dessa fase, à metalinguística abordagem dos processos de criação da arte,

um dos temas não menos frequentes na cinematografia do realizador sueco. Para além dessas questões, até certo ponto secundárias em face do que parece mais visível no filme, o mais relevante é observar que Bergman cada vez mais se revela um cineasta atento às alternativas de ação em termos estéticos. Embora apoiando-se em estruturas narrativas que se podem considerar clássicas, inova nas escolhas formais: o enquadramento é criteriosamente estilizado, a fotografia inspirada em composições assumidamente pictóricas, para não falar dos ângulos e movimentos da câmara. Por último, ao terminar com um tipo de humor negro, recorrente na cinematografia do realizador sueco, *O rosto* resulta num triunfo do ilusionista, ou seja, do diretor sobre o público.

Com *A fonte da donzela* (*Jungfrunkällan* – 1960), Bergman volta à Idade Média para realizar um filme em que os aspectos formais se destacam. Não que lhe faltem méritos no que respeita ao plano do conteúdo, de resto uma história consistente do ponto de vista de sua tessitura dramática, das amarrações estruturais e da curiosidade que motiva, o que, por certo, justifica as muitas premiações, entre elas, o Oscar de Filme Estrangeiro em 1960. Sob esse aspecto, por sinal, merece aplauso o roteiro de Ulla Isaksson, plasmado em conhecida novela medieval intitulada *A filha de Töre*: Herr Töre e Märeta Töre, vivendo no Norte da Europa, mais precisamente na Suécia, alimentam sua fé em Deus na filha, Karin, uma adolescente de 15 anos, a prática de ações religiosas, a exemplo de levar velas para a Virgem Maria e acendê-las em Seu louvor. Um dia, a meio caminho de casa, Karin é atacada violentada e morta por dois pastores de cabras e um menino. À noite, seguindo viagem, os três pastores pedem abrigo a Herr e Märeta Töre, não sabendo que são os pais de Karin. Aflita, Märeta é tranquilizada pelo marido, até que, abordada pelos hóspedes que lhe tentam vender as vestes de Karin, reconhece-os como os responsáveis pelo desaparecimento da filha. Pai e Mãe decidem vingar a morte de Karin. Sem que o percebam, Herr adentra o aposento em que dormem os dois homens e o menino. Ao amanhecer, mata-os com brutal violência e segue em busca da filha. Ao se deparar com o corpo da jovem, Herr dirige-se a Deus, a quem pede perdão pelos crimes cometidos e jura construir no local um santuário. É quando, inexplicavelmente, jorra da terra a fonte que dá título ao filme.

Recorrências temáticas bergmanianas à parte, que para o cineasta sueco passa a interessar, a partir de agora, o silêncio de Deus diante das bestialidades do homem, e não mais a dúvida em torno da Sua existência, jamais por ele negada, *A*

fonte da donzela exemplifica o senso estético do seu autor. Na linha do que professa Deleuze, a arte, para Bergman, é sempre mais um meio pelo qual o artista torna-se capaz de perceber os signos, de dar a estes os meios de que carecem para se fazer sensíveis e carregados de significados. Criador de imagens, o cineasta mostra-se mais ainda empenhado em encontrar os caminhos da linguagem cinematográfica, as alternativas pelas quais o cinema evolui em suas inesgotáveis possibilidades de expressão -- os planos, a movimentação de câmera, os efeitos de luz e som, a inscrição de forças materiais com que trabalha de forma inventiva o seu constructo artístico.

Essas qualidades, no entanto, não se fazem perceber no filme seguinte, *O olho do diabo* (*Dejavulens oga* – 1960), uma década não menos importante na cinematografia do cineasta. Inspirado numa máxima popular irlandesa, “A castidade de uma mulher é um terçol no olho do diabo”, o filme marca o retorno de Bergman à comédia, gênero em que os resultados, embora festejados pelo público e por parte significativa da crítica cinematográfica, não parecem os mais identificados com aquilo que se pode considerar aqui essencial ao estilo do realizador. O filme é um tanto forçado do ponto de vista formal, ressentindo-se de densidade dramática e coerência no uso das soluções estéticas, razão por que a câmera é titubeante e a iluminação não menos imprecisa. A *mise-en-scène* mostra-se algumas vezes claudicante, demasiado teatral e sem ritmo. Sob esse aspecto, aliás, o próprio Bergman critica o filme em depoimento a seus entrevistadores, no livro *O cinema segundo Bergman* (1977, p. 124): “Este filme tem muitas lacunas porque na verdade é uma peça de teatro e uma peça de teatro bastante ruim”.

Em todo caso, *O olho do diabo* tem momentos felizes e coerentes formalmente falando: a sequência em que Don Juan (Jarl Kulle) chega à Terra e se depara com o pastor (Nils Poppe), pai da virgem Britt Marie (Bibi Andersson), a quem viera deflorar, a mando do diabo, é notável, quer pelo uso de uma escala de planos mais condizente com o ritmo da narrativa e uma estilizada composição de quadro quer pelo tom da luz, agora menos difusa e mais bem definida para a dimensão de cada enquadramento estabelecido em face da montagem final. *O olho do diabo* é provavelmente um dos filmes menores a esta altura da carreira de Ingmar Bergman, para quem o mesmo dá a ver as suas fragilidades nos planos de expressão e conteúdo, “um filme incompleto, feito daqui e dali” (*ibidem*, p. 127).

Mas, retomando o perfil estético que o notabilizara, Bergman realiza, no ano seguinte, 1961, *Através de um espelho* (*Sason i em spegel*), o primeiro filme de uma trilogia em que aparecem dois outros de seus trabalhos do período, *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna*) e *O silêncio* (*Tyrstnaden*), ambos de 1962.

O filme começa com uma sequência marcante: quatro pessoas aparecem num plano distante saindo das águas, depois de um banho de mar. David (Gunnar Björnstrand), escritor e viúvo, sua filha Karin (Harriet Andersson), que é esquizofrênica, o marido dela, Martin (Max von Sydow), que é médico, e o irmão de Karin, Minus (Lars Passgård), de 17 anos. A ação se desenvolve em torno de Karin e sua doença, com implicações no plano dos questionamentos de ordem familiar e religiosa, núcleo dramático de todo o roteiro. Ao lado disso, sobressaem, portanto, os temas mais recorrentes na obra do cineasta sueco: a impossibilidade da comunicação, os conflitos em torno do “silêncio” de Deus diante do sofrimento humano, o não sentido ou o vazio existencial do homem, as dificuldades de relacionamento entre pai e filho, tudo explorado sob os efeitos da música de Sebastian Bach e da iluminação cuidadosa do fotógrafo Sven Nykvist.

A trama, assim, flui com naturalidade, ainda que se trate de algo um tanto inconcebível para os tempos atuais: engessado por sua mediocridade como escritor, David é indiferente aos problemas dos filhos, aos quais renega a atenção e o zelo de que necessitam. Sua estupidez, de pai e ser humano, chega a assustá-lo, de que resultam algumas tentativas, quase sempre falhas, de se comunicar, de apoiá-los em sua carência de afeto e atenção. Em meio a esse universo de silêncio, palavras ditas pela metade, rancores e ressentimentos incontidos, nada é mais sugestivo que a fala de Minus quando o pai lhe dirige a palavra, ao final do filme: “Papai falou comigo!”.

Luz de inverno (*Nattvardsgästerna* – 1963) é o segundo filme da chamada ‘Trilogia do Silêncio’, e foi lançado no Brasil com o título de *Os comungantes*. Nele, Bergman retoma os questionamentos do filme anterior acerca da existência de Deus. Mas o faz, se cotejado a *Através do espelho*, numa perspectiva ainda mais dramática, uma vez que, no caso, é na figura de um pastor, Thomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), que coloca tal discussão. Para tanto, já a partir da cena de abertura do filme, a câmera mostra-se atenta ao comportamento dos personagens centrais, notadamente Ericsson, explorando com sensibilidade as expressões de tensão com que o pastor deixa transparecer a insegurança de sua fé em Deus,

enquanto celebra um ato religioso. Seu nervosismo, assim, cresce com o desenrolar das primeiras tomadas, principalmente depois de concluída a missa, quando é abordado por um paroquiano, Jonas Person (Max Von Sydow), atormentado pelo medo da utilização da bomba atômica pelos chineses, numa suposta guerra entre nações. Thomas não consegue confortá-lo, evidenciando sua insegurança e seu temor em face do silêncio de Deus. Suas palavras soam titubeantes e falsas.

Na cena seguinte, Thomas é procurado pela ex-amante, a professora Martha Lundberg (Ingrid Thulin). O diálogo é tenso, pontuado pelo nervosismo e pelo conflito de palavras que nada parecem significar. O texto, no entanto, é enxuto e o que sobressai é a habilidade formal com que a narrativa se desenvolve. É o rigor formal da narrativa, portanto, o equilíbrio das imagens no *écran*, a utilização estilizada dos planos fechados, que ditam o ritmo da ação, dando ao filme um notável senso estético e revelando um absoluto domínio da carpintaria fílmica. Em *Luz de inverno*, pode-se falar do Bergman completamente identificado com as possibilidades de linguagem do cinema, com um apuro técnico que rompe com eventuais influências da teatralidade tantas vezes associada à arte do cineasta. A cena em que Thomas é comunicado do suicídio de Jonas Person, por exemplo, é notável pelo que exhibe de perfeccionismo formal, e Bergman eleva às alturas sua sensibilidade como 'construtor de imagens'. O silêncio, a ausência de fala, a sobriedade da *mise-en-scène*, tudo se revela preciso e calculado.

Com *Luz de inverno*, Bergman parece dirimir dúvidas acerca de sua originalidade como criador. Mas, por certo, encontra equivalente no filme com que vai desfechar a famosa trilogia, *O silêncio* (*Tystnaden* – 1963), cujos elementos narrativos assinalam a conquista definitiva de um estilo, de um jeito de fazer cinema que se notabilizará por algumas marcas inconfundíveis, quer seja do ponto de vista dos meios expressivos, quer seja pela sondagem dos muitos mistérios que assolam a alma humana, e que é, mesmo, a matéria com que tece suas histórias a partir desses procedimentos estéticos inovadores.

Não à toa, pois, a história aparentemente simples de duas irmãs, Esther (Ingrid Thulin) e Anna (Gunnel Lindblom), com dificuldades de relacionamento, em presença do filho desta, Johan (Jörgen Lindström), durante uma viagem de volta à Suécia, tornar-se-ia um marco na produção cinematográfica de Ingmar Bergman, assegurando-lhe independência financeira junto aos estúdios, bem como o

reconhecimento da crítica especializada. É neste filme que atingirá por inteiro o irretocável domínio dos meios, tornando-se tecnicamente maduro como realizador.

A luz fosca, o domínio estético a que está invariavelmente submetida a fotografia de Nykvist e a música de fundo, de Sebastian Bach, compõem um conjunto de rara beleza. Nesse sentido, aliás, é que se pode avaliar a quase absoluta ausência de diálogos em passagens marcantes do filme, quando a utilização de planos aproximados e tomadas longas, com poucas falas, servem para ditar o ritmo da narrativa e explorar a condição psicológica dos personagens centrais.

Primeiro filme em cores, de Bergman, *Para não falar de todas essas mulheres* (*For att int tala om alla dessa kvinnor* – 1964), mantém o nível estético dos filmes da Trilogia do Silêncio, com destaque para a fotografia e o rigor nas escolhas da composição. A história, todavia, não tem a mesma profundidade de abordagem, e o enredo desliza para um gênero em que, na linha do que se tem procurado sustentar no presente trabalho, o diretor sueco não atinge o paroxismo de sua arte. Há sempre uma *gag*, um desleixo intencional, coisas que nada acrescentam ao conflito.

A história reedita, em alguma medida, tema já explorado: um crítico, Cornelius (Jarl Nulle), músico desprovido de talento, decide escrever a biografia do violoncelista virtuose, Félix, e não escolhe os meios a fim de obter vantagem na sua empreitada. Para tanto, hospeda-se na casa do músico; em realidade, um castelo em que vive rodeado de suas sete mulheres. Sem conseguir entrevistar Félix, Cornelius passa a ouvir cada uma das mulheres a partir de cujos depoimentos vai produzindo a biografia do artista. Autor de uma sonata, no entanto, o maior objetivo de Cornelius é conseguir que o violoncelista famoso a execute.

O filme, embora bem tratado do ponto de vista formal, em que se sobressaem as transgressões próprias do cinema moderno, evidencia recursos de linguagem inusitados e a narrativa clássica do cinema é violada em muitos aspectos, a exemplo de quando os atores se dirigem à câmera, procedimento a que Bergman recorre desde *Mônica e o desejo* (1953), como já dito. A marcação, além disso, muitas vezes obedece às regras do teatro, o que resulta na interrupção brusca do ilusionismo da narrativa convencional. Intertítulos, movimentos transgressores de câmera, passagem da cor ao preto-e-branco, são procedimentos próprios de um cineasta empenhado em atualizar o plano de expressão de sua arte.

Ao se debruçar sobre o cinema, Bergman retoma reflexões de filmes anteriores: o artista dedicado exclusivamente a sua arte; os bajuladores e exploradores do meio; a crise da arte e do fazer cinematográfico etc. Esses componentes de conteúdo parecem importar menos, no caso, que a tentativa de encontrar novos meios de expressão, capazes revelar as possibilidades de linguagem aparentemente esgotadas. Nisso, o que já é recorrente em sua filmografia, enseja a função metalinguística do filme, razão porque são recorrentes as referências feitas a nomes conhecidos do teatro e do cinema, com destaque para Shakespeare, um dos nomes incontornáveis no que se podem considerar influências sofridas por Bergman.

Se se pode falar de limites na obra do cineasta sueco, em termos de ousadia estilística, de estruturação narrativa, de domínio absoluto da carpintaria fílmica, de concepção estética em toda a sua complexidade, *Persona* (1966) pode ser considerado um divisor de águas. O filme (examinado em capítulo deste trabalho) se sobressai pela originalidade do enredo e pela precisão dos meios com que Bergman soube construir sua narrativa.

A atriz Elizabeth Vogler (Liv Ullman) perde a voz durante uma apresentação de uma peça em que representa Electra. Internada num hospital, Elizabeth é confiada, inicialmente, a uma psicóloga que a deixa sob os cuidados da enfermeira Alma (Bibi Andersson). As duas se estabelecem numa casa à beira-mar, cenário em que se desenrola a dramática convivência: realidade e ficção, estados de consciência e sonho, devaneios, fuga e sublimação, entre outras experiências de dualidade passam a compor um quadro extremamente complexo de angústia em que Elizabeth e Alma se enredam cada vez mais.

Com *Persona*, mais que levar a efeito uma profunda reflexão em torno do ser e da aparência, numa atitude que beira a verticalidade da discussão, mesmo em termos filosóficos, Bergman realiza acima de tudo uma experiência de linguagem que, a um só tempo, inquieta e deslumbrava. Na sequência de abertura (conforme pode ser verificado na análise), ao romper com a lógica narrativa, queimando a película, o cineasta rompe com os padrões convencionais do cinema ilusionista, e como que estabelece com o espectador a necessidade de firmar um pacto, convidando-o a ser cúmplice na experiência da ação, como a lhe dizer: estamos no domínio da ficção, do faz de conta. Os diferentes planos que compõem a sequência, transformados em narrativa por força de procedimentos de montagem, exemplificam

experiências de linguagem poucas vezes atingidas com tanta pujança criativa. Por si só, trata-se de uma obra, em que sonho e realidade constituem, ao mesmo tempo e em igual medida, a matéria de que se vale o diretor para discutir alguns dos temas que lhe são mais caros. A câmera, bem como todos os outros recursos disponibilizados pela linguagem cinematográfica, mesmo aqui, obedece a um domínio pleno de suas possibilidades inventivas. Emblemático é o plano que se compõe das metades dos rostos de Liv Ullmann e Bibi Andersson, que se integram numa só face, metáfora do tema central do filme.

Pode-se afirmar, assim, que *Persona* é a conquista de uma personalidade artística em sua plenitude e, com ele, Bergman alcançou o objetivo perseguido de tornar o cinema um tipo de escritura em tudo diferenciada, na escolha dos meios capazes de lhe fornecer o resultado preciso em cada movimentação de câmera, cada enquadramento, tudo realizado com um domínio e um senso de precisão transgressores, se comparados ao que estabelece o modelo do cinema clássico.

No ano seguinte, Bergman retorna a um de seus temas preferidos: a reflexão em torno do fazer artístico e as angústias do criador diante das limitações que a racionalidade moderna lhe impõe. *A hora do lobo* (*Vargtimmen* – 1968) conta a história de um pintor, Johan Borg (Max von Sydow), dominado, durante a madrugada pelos mais aterradores sentimentos, de que se origina o título do filme. Segundo Armando (1988, p. 240), trata-se de uma obra que reflete a determinada posição de Bergman contra o vampirismo ético e social que se empenha em devorar o artista. De fato, com *A hora do lobo*, o realizador sueco parece extrapolar os limites de sua tolerância pessoal em face das contradições do meio, dividido entre construir sonhos e esmagar realidades com as práticas mais inconfessáveis. Daí, portanto, nasce a necessidade de se expressar de forma um tanto desfigurada do ponto de vista estético, algo que, na falta de uma expressão mais precisa, pode-se definir como o olhar surrealista de um criador não menos atormentado que a sua própria criatura. Mesmo negando tal realidade, como tantas vezes o fez, não é sem razão que se pode considerar um dos mais autobiográficos trabalhos de Bergman.

A hora do lobo remete a muitos dos filmes do seu autor, quer pela atmosfera angustiante, como se pode ver em *O sétimo selo*, por exemplo, quer pelo inusitado da luz, da construção de uma imagem embaçada e fria, como em *O rosto*, para não falar de uma ou outra cena absolutamente singular em termos estéticos. É o caso da cena em que Naima Wilfstrand, no papel de uma velha lúgubre e assustadora, ao

tirar o chapéu, arranca com ele o próprio rosto e coloca num copo seus olhos. Há, em tudo, a antecipação do pesadelo, da presença ameaçadora dos “demônios”, mais de uma vez referidos pela voz do pintor Borg.

Em o *Cinema segundo Bergman*, o diretor revela a vontade frustrada de ter dado ao filme um caráter ainda mais pessoal, assinando-o com a sua presença no quadro, num tipo de “prefácio” e “epílogo” capazes de dizer da importância do filme no conjunto de sua obra. O fato é que, também aqui, são os meios de expressão que conferem uma identidade incontornável. A câmera, imóvel em grande porção dos planos, acentua a força da imagem e a densidade significativa do silêncio. Os elementos da *mise-en-scène* estão em consonância com o rigor e a sensibilidade estética do realizador: nas escolhas, no ritmo imposto à narrativa, na forma como soube ousar na composição da imagem em suas relações com o conjunto dos outros meios de expressão.

Estudado à parte nesta tese, *Vergonha* (*Skammen* – 1968) constitui uma novidade estilística em pelo menos um aspecto: expõe um tipo de contrapartida das influências exercidas pelo sueco sobre os cineastas franceses, mais precisamente François Truffaut e Jean-Luc Godard. A forma fílmica, aqui, coaduna-se com os padrões estéticos professados pela Nouvelle Vague, da câmera, mais solta e mais expressiva na composição do plano, do uso de locações, edição elíptica, cortes bruscos, procedimentos de montagem que denunciam as estratégias narrativas com que se constrói o filme, sem esquecer a preocupação com a angústia existencial do homem num mundo em conflito. Esses e outros elementos formais exemplificam características de estilo que, momentaneamente, afastam o esteta mais pessoal e estilizado de antes, em favor do autor mais livre e indisciplinado em suas escolhas. Pode-se falar, como foi dito, que *Vergonha* ecoa os métodos da nova onda francesa, o que não é de se estranhar, uma vez que o mesmo já ocorrera a outros países do leste, como a Tchecoslováquia, o Reino Unido e o Japão.

Na linha da Nouvelle Vague, pois, verifica-se um artista atento ao absurdo da existência, materializado na guerra, no beco sem saída em que Jan (Max von Sydow) e Eva (Liv Ullmann) se confundem em direção a um destino incerto. A náusea (Camus) resulta inevitável, a exemplo do que se pode ver na cena final do filme, quando, em meio a dezenas de cadáveres, num barco em que tenta escapar, a câmera mostra o casal rodeado de cadáveres boiando nas águas geladas da escuridão. A imagem abre-se em *fade in*, enquanto se ouve a fala final de Eva, como

a relatar um sonho: “Do alto da colina, com o filho que nunca teve no colo, ela se depara com uma rua toda branca, de um lado e de outro um bosque sombrio. Um avião lança bombas e as rosas viram cinzas”.

Já o filme seguinte, *O rito* (*Riten* – 1969), não consegue manter nível estético equivalente. O roteiro é simples: três artistas, Hans (Gunnar Björnstrand), Thea Winkelmann (Ingrid Thulin) e Sebastian Fischer (Anders Ek) têm cenas de sua peça teatral censuradas e são submetidos a um interrogatório. O filme é ambientado em nove espaços distintos que servem como eixo dramático, cuja diegese exemplifica um dos muitos momentos ‘de arte dentro da arte’ na obra de Bergman. Os atores, assim, recolocam suas máscaras e, tomado de encanto pela força artística dos mesmos, o juiz que os ouve não resiste e morre, vitimado por um ataque cardíaco.

Mesmo não sendo um dos momentos altos da filmografia do sueco, *O rito* notabiliza-se pela direção segura e, sobretudo, pelo rigor das escolhas de enquadramento. O filme é sistematicamente gravado em planos próximos. Os *closes*, reconhecidos como marca estilística de Bergman, predominam. Além disso, sobressaem os ambientes fechados, o que confere um ar soturno ao entrecho dramático. A luz, de Sven Nykvist, tem um leite chamativo e a imagem encanta por sua textura, bem na linha do que já se tornara recorrente nos filmes de Bergman. Segundo Raymond Lefèvre, que comenta *O rito* (*La revue de cinema*, setembro-outubro de 1972), a humilhação imposta aos artistas e a neurose que toma conta do espetáculo, encenado pelos atores diante do juiz, constituem a força temática do filme de Bergman. Para ele, a exemplo do que se tornou recorrente à época, trata-se de um filme menor, mas, ainda assim, um Bergman típico.

Em seguida, Ingmar Bergman realiza *A paixão de Anna* (*En passion* – 1969), um dos exemplos mais notáveis de metalinguagem. A narração é interrompida, expediente já utilizado por ele em filmes anteriores, mas, aqui, de forma radical. O diretor o faz de forma original, inventiva, com os atores sendo chamados a falar de sua atuação no filme, exemplo máximo de ruptura da continuidade narrativa. Índice de modernidade estética, contudo, a experiência no trato da linguagem não se limita a tanto. A escala de planos, objeto de estudo pessoal do diretor, para quem “esta questão do plano à distância e do *close*” tornar-se-ia uma necessidade de “desafiar tuas ideias [do cineasta] e dos atores sobre a expressão cinematográfica” (1977, p. 170), notabiliza-se pela procura de novas possibilidades na composição do quadro.

A paixão de Anna, que reedita os aspectos autobiográficos de filmes anteriores, explora os conflitos da relação amorosa entre os personagens centrais. Anna (Liv Ullmann) e Andreas (Max von Sydow), um casal de músicos, moram isolados numa ilha. Através deles, no que parece ser uma possibilidade muito provável, Bergman reflete a sua vida passional, alternando momentos felizes e infelizes. Anna e Andreas vão, assim, do amor feliz às experiências mais dolorosas, como que condenados à mais desumana solidão a dois. O comentário do último plano do filme é bastante sugestivo, como se Bergman decidisse tornar-se pública a representação de sua própria vida amorosa através de sua arte: “Dessa vez ele se chama Andreas Winkelman”.

O filme trata da solidão, da impossibilidade da comunicação entre os amantes e do dilaceramento do lar. Nesse sentido, o núcleo dramático do enredo projeta-se num segundo casal, interpretado por Erland Josephson e Bibi Andersson, com quem Anna e Andreas dividem os momentos mais dramáticos de suas vidas. Ao redor disso, para além do que se poderia considerar desprezível na tessitura da narrativa fílmica, Bergman alude aos dilemas maiores da humanidade, como nas imagens em que se vê, através do aparelho de televisão, um vietcong sendo executado. Não é muito afirmar, portanto, que, em *A paixão de Anna*, há um cruzamento de temas com diferentes níveis de abordagem, mais uma característica do realizador sueco, entre os quais se podem perceber as reflexões em torno do silêncio de Deus.

O tema do amor vai constituir o núcleo dramático central do filme seguinte, *A hora do amor* (*Beröringen* – 1971), o primeiro de Bergman falado em inglês. Do ponto de vista temático, nenhuma novidade: o conflito amoroso, o desgaste do relacionamento com o passar do tempo, a incomunicabilidade dos amantes e, numa enfática reafirmação de sua angústia diante do problema da fé, a reflexão, indireta, em torno da existência de Deus. Além disso, há a atenção, já recorrente no conjunto da obra do cineasta sueco, que dispensa à figura feminina. Nesse sentido, pois, é que recursos formais dão destaque ao personagem Karin (Bibi Andersson): os enquadramentos do personagem em plano aproximado, notadamente o *close-up*, dão realce às emoções vividas por ela em diferentes momentos do filme.

A hora do amor gira em torno de um caso de triângulo amoroso envolvendo Karin, o médico Andreas Vergerus (Max von Sydow) e o amigo deste, David (Elliot Gould). Não sem razão, pois, é comum que se considere a hipocrisia da sociedade um dos temas presentes no filme, nomeadamente na forma como o personagem

Karin lida com a situação, mostrando-se de início uma mulher equilibrada e dedicada ao casamento, até que o surgimento do amante ponha por terra a farsa e a desmascare, num tipo de alusão indireta a outros filmes de Bergman, a exemplo de *Persona*. Com efeito, essa relação não se explicita sob qualquer aspecto: o filme é irregular e ressentido de uma estruturação dramática mais consistente. O roteiro, assim, apenas conta uma história de amor fracassado, mas o faz sem maiores pretensões estilísticas. Entretanto, merece destaque a sequência inicial do filme: diante da mãe morta, Karin recebe a aliança dela enquanto adentra o quarto um homem aparentemente estranho. É David, o arqueólogo judeu com quem Karin trairá o marido. O movimento de câmera, a luz, a composição das imagens fornecem ao espectador, sutilmente, os elementos estéticos sobre os quais se sustentará a narrativa.

O filme seguinte, *Gritos e sussurros* (*Viskingar och Rop* – 1972), rodado em inícios dos anos 1970, por sua vez, foi um dos pontos mais altos da carreira de Bergman. A agonia de Agnès (Harriet Andersson), ladeada por suas irmãs, a insolente Karin (Ingrid Thulin) e a frágil Maria (Liv Ullmann), a que se soma a figura relevante da empregada, Anna (Karin Sylwan), é o centro nevrálgico da narrativa. Como admitira Bergman, mais de uma vez, trata-se mais de um estado de alma que de uma tessitura cinematográfica convencional. Não há, aqui, nenhum excesso ou qualquer ausência de procedimentos cabíveis: as escolhas estéticas são precisas, da definição dos planos à utilização sofisticada das cores, em que se sobressai um vermelho-sangue carregado de sugestões. Neste filme, por sinal, a utilização da cor se é um elemento estético digno de nota. Dir-se-ia tratar-se de algo muito próximo ao que fizera Eisenstein, em *Ivan, o Terrível* (*Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor* – URSS – 1958), que atribuíra à cor vermelha um simbolismo poucas vezes perseguido no cinema. O próprio Bergman, referindo-se ao vermelho predominante na paleta de *Gritos e sussurros*, dizia tratar-se de uma associação de natureza psíquica: “Todos os meus filmes podem ser pensados em preto-e-branco, com exceção de *Gritos e sussurros*. No roteiro, digo que pensei no vermelho como o interior da alma”. Não à toa, pois, tudo no filme é vermelho. Mesmo as transições entre cenas se dá pelo apagamento dessa cor. Em livro conhecido dedicado à utilização da cor na Arte, John Cage afirma tratar-se de uma paleta baseada nos quadros de Edvard Munch (1863-1944), o norueguês que, na linha do que faria Bergman no cinema, usou à perfeição as cores primárias, notadamente o vermelho,

quer na pintura, quer na construção de cenários em que esta cor destacava-se com sua prodigiosa força simbólica. A exemplo de Bergman, observa Cage, “sentimos a tensão de um Strindberg ou um Maeterlinck”. Em *Gritos e sussurros*, Bergman vai concentrar toda a pujança do vermelho na elaboração de uma imagem carregada de simbolismo, sobretudo associado ao que pode ser identificado como componente temático central do filme: a claustrofobia elevada a níveis dramáticos, à morte diante da qual somos todos impotentes, e à qual estamos inevitavelmente condenados. Autor de uma filmografia em que o preto-e-branco se sobressai, não apenas pelas limitações tecnológicas recorrentes à época da maioria dos filmes, não raro como uma opção estética amadurecida, em *Gritos e sussurros*, como afirmara o cineasta, a paleta colorida é um atributo indissociável do que existe de mais notável na obra. Pode-se dizer que este é o filme de Bergman em que mais se fazem perceber as marcas pessoais do autor em termos estéticos gerais, como já o fizera, em preto-e-branco, por exemplo, como *Morangos silvestres*. O filme, por isso, foge aos padrões já conhecidos, e, embora ‘clássico’ no requinte de sua *mise-en-scène*, não sem cabimento pode ser tomado como um parâmetro do que existe de mais representativo da narrativa moderna. Os *closes* femininos, intencionalmente contrapostos ao vermelho predominante da paleta, que vez e outra dá espaço ao verde-musgo da tapeçaria, sem esquecer os trajés ora negros ora brancos dos personagens, destacam-se como um item estético desconcertante e impregnado de sugestão. A forma fílmica, assim, é decisiva na construção de um drama existencial que beira o absurdo. A inevitabilidade da morte, mesmo reeditando um tema recorrente da obra de Bergman, assume dimensões novas e inusitadas. *Gritos e sussurros* traz, em sua elaborada construção formal, a justificativa para o fato de, não raro, ser destacado como o mais importante filme de Ingmar Bergman.

Cenas de um casamento (*Scener ur ett aktenskap* – 1973) retoma as discussões em torno do relacionamento amoroso numa perspectiva que transita de Strindberg a Sartre. O filme, diria sobre ele o diretor, suscitaria um sem-número de divórcios na Suécia, inaugurando uma nova maneira de lidar, entre as mulheres, com os conflitos da vida a dois. O tema, de resto, perpassa em alguma medida grande parte da obra do cineasta escandinavo, a exemplo do que se pode ver em *Quando as mulheres esperam*, *Uma lição de amor*, *Noites de circo*, *Sorrisos de uma noite de amor*, *Morangos silvestres*, *No limiar da vida*, *A hora do lobo* e *Gritos e sussurros*, para ficar em alguns filmes. Em nenhum desses, supostamente, um

aspecto chama a atenção de forma tão significativa para a compreensão de uma das marcas mais pessoais da cinematografia de Bergman: a indisfarçável vocação para o autobiografismo. A presença de Liv Ullmann e Erland Josephson nos papéis centrais, que mais tarde voltariam em *Saraband*, outro dos filmes analisados no presente trabalho, dão bem a medida do que aqui se fala. Nesses filmes depara-se com o que se pode definir como a visão bergmaniana do amor: casais em crise, separação, triângulos, pessimismo na relação, dor, desavenças etc., enfim, o seco realismo que perpassa a própria vida de Bergman no que tange aos seus muitos relacionamentos, inclusive aqueles que manteve com algumas de suas atrizes mais renomadas, Liv Ullmann e Bibi Andersson, por exemplo. *Cenas de um casamento* apresenta um lado transgressor da técnica fílmica, aspecto extremamente mal interpretado por parte expressiva da crítica. Realizado, a princípio, para a TV sueca, o filme rompe com a padronização da linguagem televisiva, os enquadramentos obedecem a uma lógica mais dramática que espacial (o tamanho da tela deixa de ser um elemento decisivo na escolha dos planos), o que resulta num estranhamento que se revela enriquecedor para a tessitura dramática das cenas. O filme é, por sinal, o mais teatral dessa fase da filmografia de Bergman, o que não significa que o procedimento torne-o inadequado para a projeção em tela grande. Pelo contrário, verifica-se um filme com estratégias modernas, em que pese ser construído em bases narrativas clássicas. Tais estratégias, notáveis em se tratando de um cineasta em cuja cinematografia já se constataria a presença de experimentos de linguagem de toda ordem, colocam em evidência a sua busca incansável de novas possibilidades estéticas.

No ano seguinte, quando se pensava que Bergman já tivesse feito todos os experimentos de linguagem vistos até então, eis que novamente surpreende. Trata-se da tradução intersemiótica de um clássico de Amadeus Mozart, *A flauta mágica* (*Trollfojten* – 1975) que serve, também, para marcar a definitiva afirmação da música na filmografia do sueco. O filme, realizado pouco antes de *Face a face* (*Ansikt mot ansikt*), representou para Bergman uma experiência única, o que o levaria a declarar-se absolutamente dominado pelo que considera um momento encantador de sua trajetória artística: “As filmagens de *A flauta mágica* estão concluídas. Foi um período extraordinário de minha vida. A proximidade e satisfação da música! De que ternura e dedicação fui alvo!” (BERGMAN, 2010).

Em 1930, ainda adolescente, Bergman assistira a uma apresentação da ópera de Mozart. As impressões desse momento estão registradas no simbolismo com que o cineasta tece a narrativa: repetidas vezes, a câmera vai se demorar num plano fechado de um adolescente sentado em meio à plateia. Não é mito, pois, considerar-se tal detalhe uma alusão de cunho autobiográfico, num diálogo entre texto original e adaptação que dá bem a medida do senso inventivo do cineasta. A música clássica está presente em um e outro dos filmes mais importantes de sua cinematografia.

Injustamente questionado sobre a adaptação da obra de Mozart (parte da crítica a considera teatro “filmado”), *A flauta mágica* notabiliza-se pelo rigor dos enquadramentos, a sutileza dos movimentos de câmera, a paleta de cores, mas, sobretudo, pela direção de atores. Trata-se de um filme em que o tom naturalmente teatral é tão somente um índice de suas raízes estéticas, nunca uma confirmação da ausência de elementos estéticos inovadores. Do clássico, o filme desliza para um modernismo pessoal, evidenciando o viés autoral pelo qual seu realizador conduz a construção da narrativa, a escolha de planos e o ritmo dramático da composição fílmica.

A sequência de abertura, em que a câmera registra em *close-up* os rostos dos espectadores num auditório de teatro é, por si só, recurso bastante para dar a perceber a presença do cineasta: o uso de diferentes linguagens, como a ressaltar a modernidade de sua arte, já de início se notabiliza pela força expressiva, e, como num passe de mágica, conduz através de irrealidades levadas a um nível de intensificação poucas vezes alcançado em adaptações de óperas para o cinema. Como atestam as palavras de um crítico mineiro tantas vezes citado no presente trabalho, “*A flauta mágica* é de Mozart, mas também é de Bergman, porque para ambos o movimento do espírito está num plano superior, num nível mais alto de perfeição” (ARMANDO, 1988).

Cineasta consagrado, com uma obra examinada à exaustão, pelo menos para uma parte da crítica que dispensa toda a atenção de suas análises aos aspectos conteudísticos de cada filme, Bergman não raro foi objeto de julgamentos impiedosos. É o que aconteceria em relação ao filme seguinte, *Face a face* (*Ansiket mot ansiket* – 1976). Na linha do que fizera em muitos dos filmes anteriores, o diretor explora, nessa obra, alguns dos seus temas preferidos: a busca do homem na tentativa de dar à vida um sentido espiritual, como ele mesmo afirmou, o “grande

vazio, a ilusão perdida de Deus, chamem a isso o que quiserem, uma necessidade de segurança intelectual que venha compensar todas as insuficiências de segurança material, social” (BERGMAN, 1977). *Face a face*, pois, vai apresentar o conflito de uma mulher atormentada pelos traumas da infância. Jenny Isaksson (Liv Ullmann), a protagonista, é um personagem marcado pela angústia e por sérias crises nervosas que parecem querer consumi-la. Esta é a razão por que vive pesadelos incontornáveis, desequilíbrios psiquiátricos que a levam a um estado de profunda depressão, diante do que a morte, por suicídio, parece a única solução possível.

Na sequência inicial do filme, é desconcertante a beleza da imagem de Jenny como que surgindo da superfície da água. A serenidade de sua fisionomia, no entanto, contrasta com a fixidez do olhar sobre o espectador, de que emanam as muitas faces de uma mulher atormentada, sob o domínio dos seus muitos demônios interiores, como se ficará sabendo a partir daí. O recurso, já conhecido de filmes anteriores, não constitui uma mera repetição de soluções estéticas que perpassam a obra de Bergman, muito embora o cineasta venha a ser rotulado de ‘repetitivo’ com este filme. A narrativa vai se construindo, lenta e pesada, revelando, pouco a pouco, o drama da doutora Isaksson, a exemplo do que se verá na segunda sequência do filme: Jenny hospeda-se na casa dos avós e, na primeira noite, um pesadelo vai fornecer a chave do seu drama interior. Pela primeira vez, surge a imagem recorrente de uma senhora de olhos vazados que emerge das alucinações de Jenny, uma das muitas faces que simbolizam seus conflitos existenciais, como a de Maria, uma de suas pacientes, enquadrada num dos planos mais aterradores do filme.

Do ponto de vista estético, objeto de apreciação no presente trabalho, *Face a face* ecoa, em muitos aspectos, *Persona*. A câmera, por exemplo, é um dos elementos trabalhados aqui com mais atenção: quase nenhuma movimentação, ditando o ritmo da narrativa e intensificando a atmosfera dramática do enredo. A respeito do uso estilizado da câmera, a propósito, Bergman fez, em *O cinema segundo Bergman* (1977) importante reflexão: “Quanto mais uma cena for violenta, cruel, terrível, brutal, inconveniente, mais será indicado fazer da câmera um agente de comunicação”. Embora um tanto arquitetural, os planos revelam algumas características de estilo do realizador, neste que reedita alguns procedimentos marcantes de fases anteriores, o rigor na composição do quadro para citar um deles. *Face a face*, assim, constitui um documento estético de escolhas e procedimentos já

conhecidos da filmografia do cineasta sueco, mas nada que desmereça a personalidade do seu estilo e o uso consciente das muitas possibilidades de linguagem da sétima arte. Se os *closes* de Ullmann são ‘abusivos’, como se disse à época do lançamento do filme, decerto por se tratar de um filme de extração clássica, aparece como um recurso eficiente ao que se propunha Bergman, ditando o tamanho e a profundidade das dores humanas, o pânico que antecipa certa reflexão sobre o drama do homem de todos os tempos. Atemporal, pois, *Face a face* dá a ver o diálogo entre uma concepção cinematográfica clássica e a incansável busca de novas alternativas estéticas, o que se poderia considerar uma marca incontornável da cinematografia deste artista inconfundível.

O ovo da serpente (*Ormens ägg* – 1977), ambientado na Berlim dos anos 1920, o próprio Bergman reconheceria mais tarde, não é um filme bem sucedido, mesmo do ponto de vista estético. Em seu livro de memórias, *Lanterna mágica*, o cineasta afirma que falta ao filme a dimensão do sonho, como define a forma como o artista transforma suas inquietações mais íntimas em verdadeira obra de arte. São as visões que movimentam o processo criativo de nomes emblemáticos da sétima arte, como Tarkóvski (1932-1986) que Bergman considera o maior de todos os cineastas: “Ele é um sonhador que consegue pôr em cena suas visões, no mais pesado e também o mais dúctil de todos os meios”. E arremata: “A maioria de meus esforços conscientes acabou em fracasso constrangedor: *O ovo da serpente*, *A hora do lobo*, *Face a face* e assim por diante” (BERGMAN, 1987).

Mas, mesmo aqui, sua crítica, que reproduz o julgamento duro que reservou ao filme a maior parte dos especialistas, é preciso reconhecer no filme algumas qualidades formais que o notabilizam. Há nele momentos memoráveis, quer no que tange à qualidade da fotografia, do notável Sven Nykvist, quer na maneira com que conduz a narrativa em meio aos dramas humanos de uma Berlim sitiada, de cujos destroços tentam se agarrar à vida Abel (David Carradine) e Manuela (Liv Ullmann). É nesse contexto de destruição e horror, que Vergerus (Heinz Bennent) vai pronunciar a fala que dá nome ao filme: “É como um ovo de serpente, no qual se vê, através da fina membrana, o réptil já em formação”. Para o bem ou para o mal, *O ovo da serpente*, se não reedita o Bergman de filmes anteriores, guarda algumas características estilísticas muito pessoais do autor.

Sonata de outono (*Höstsonaten* – 1978), também não seria recebido com bons olhos por muitos dos estudiosos da filmografia de Bergman. Entretanto, é, em

contrapartida, um dos filmes mais amados entre os admiradores do cineasta sueco. A sugestão musical é explícita: sonata é uma composição estruturada em três ou quatro andamentos: o primeiro, construído em dois movimentos, um mais leve e outro mais forte; os dois outros alternam tons leves e fortes, bem no ritmo da própria tessitura dramática do filme. Em nenhuma outra obra de Bergman a música tem papel tão marcante, tornando-se o sujeito da própria narrativa, conduzindo os quatro personagens: a mãe, uma pianista virtuose; a filha traumatizada pelos conflitos relacionais com ela; a irmã paralítica e o pai, um pastor protestante a quem cabe abrir a história dirigindo-se diretamente ao espectador no início da projeção. A cena em que Ingrid Bergman, no papel da mãe, ensina a filha (Ullmann), como executar um prelúdio ao piano é um dos momentos marcantes da cinematografia do diretor. Toda a conflituosa relação parece eclodir das teclas do instrumento, um misto de amor e ódio, ressentimentos, traumas inapagáveis, vontade incomunicável de perdoar e ser perdoada, pontos nevrálgicos do conflito irresoluto entre mãe e filha.

Da vida das marionetes (Aus dem leben des marionetten – 1980), antepenúltimo filme de Bergman, retoma o filão já conhecido: Peter e Katarina Egerman formam um casal aparentemente feliz. A impossibilidade da comunicação entre ambos, todavia, vai se tornando evidente a cada sequência, reeditando um dos temas mais caros ao diretor, para quem a felicidade no casamento é algo improvável. Não é muito lembrar, o filme constitui um exemplo de intertextualidade, índice de modernidade que será retomado mais tarde, em *Sarabanda* (1983), posto que o casal Peter e Katarina é o mesmo que visitara Johan e Marianne, em *Cenas de um casamento*. Os dois formam as marionetes que dão nome ao filme, e serão manipulados como bonecos incapazes de escolher seus destinos. Mais uma vez, Bergman coloca em cena a infelicidade que permeia a vida dos casais, a distância que separa o sonho da realidade no amor. De resto, merece destaque a construção estética do filme, a movimentação de câmera, o *close-up* carregado de sentido, o ambiente claustrofóbico que marca o desenvolvimento dramático de cada sequência. O epílogo, em que o preto-e-branco cede lugar para um colorido intencionalmente tímido, em que se vê Peter deitado, tendo ao lado um urso de brinquedo, é antológico enquanto constructo estético.

Fanny e Alexander (Fanny och Alexander – 1982) foi o trabalho escolhido pelo realizador, a princípio, para ser o seu último filme, o que ensejaria, inclusive, a feitura de um documentário intitulado *Bergman dá adeus ao Cinema*, que mostra os

bastidores da gravação e uma entrevista em que o diretor afirma a sua decisão de não continuar sua carreira no cinema. O fato, sabe-se, não se confirmaria, uma vez que Bergman realizaria, 20 anos mais tarde, aquele que efetivamente seria o seu último filme, *Sarabanda* (2003). O certo, no entanto, é que o realizador sueco parece ter esbarrado nos limites do seu extraordinário talento (o que se confirmará com o não menos notável filme de 2003) – ambos examinados ao final do último capítulo desta tese.

Sarabanda (*Saraband* – 2003) é o canto de cisne de Bergman. Examinado atentamente no capítulo dedicado às análises, constitui um exemplo inequívoco da modernidade cinematográfica do cineasta sueco. Trata-se de uma retomada do fulcro dramático de *Cenas de um casamento*, um reencontro, 20 anos desde a separação, de Johan e Marianne. O filme, a exemplo de *Sonata de outono*, é totalmente construído sobre o gênero musical que lhe dá nome, evidenciando a importância que Bergman atribui ao elemento sonoro como estratégia narrativa capaz de dar sustentação ao núcleo dramático do roteiro. Lançando mão dos recursos da câmera digital, Bergman faz *Sarabanda*, inicialmente, para a TV sueca. Mas o filme (como se verá) obedece a uma concepção formal condizente com os meios da linguagem cinematográfica. É pelo uso consciente e estilizado desses meios que o realizador sueco desfecha o vastíssimo ciclo de sua produção fílmica com uma obra grandiosa, de cuja força poética ganha forma uma das reflexões mais doloridas do sofrimento humano, das frustrações mais indisfarçáveis que permeiam a vida de todos os homens, cedo ou tarde.

Após traçar este breve percurso do cineasta Ingmar Bergman, no sentido de verificar como a linguagem e as estratégias cinematográficas foram sendo aprimoradas e empregadas ao longo de sua carreira (que não teve apenas no cinema seu foco), cabe destacar, em análises mais aprofundadas, alguns exemplos marcantes em sua filmografia, no sentido de identificar mais detidamente as questões apontadas e refletidas nesta tese.

CAPÍTULO 3 – PRIMEIRA FASE (1946 – 1956)

Inicia-se logo após a Segunda Guerra Mundial, com o filme *Crise* (*Kris* – Suécia – 1946), estendendo-se até meados da década de 1950. Embora os filmes

desse momento ainda se mostrem presos aos alicerces da narrativa clássica, já se fazem notar, nos mesmos, tentativas de inovação que apontam para estratégias narrativas inovadoras. Do ponto de vista conteudístico, depara-se aqui com alguns dos temas recorrentes de sua produção, mas os argumentos ainda respiram certo otimismo, mesmo nos títulos em que a dor e o sofrimento humano despontam como eixo condutor das histórias. Esse momento está visivelmente preso aos fundamentos da estética neorrealista, um tanto na linha do que fazem os italianos, Rossellini e Visconti à frente. Não sem razão, assim, embora poupando-se à explicitação das raízes ideológicas dos problemas sociais (leia-se marxismo), Bergman levanta alguma reflexão sobre o amor num contexto em que se fazem perceber as dificuldades econômicas e sociais das personagens envolvidas. Do ponto de vista estético, remete-se a *Obsessão* (*Ossessione* – Itália – 1942), de Luchino Visconti, bem como de outros italianos da época, a exemplo do que fizeram De Santis e Vittorio De Sica. A textura da imagem, o leitoso preto-e-branco, o enquadramento fixo, o gosto pelas externas (embora tímido em Bergman), são componentes neorrealistas comuns nos filmes desse momento de sua cinematografia.

Dentre os filmes mais importantes, costuma-se destacar *Sorrisos de uma noite de amor* (1955), em que se deixam ver os acentos shakesperianos recorrentes em sua obra. Merecem atenção, ainda, *Mônica e o desejo* e *Noites de circo*, ambos de 1953. O primeiro, em que sobressaem algumas soluções mais ousadas, esteticamente falando, é uma bela declaração de amor à juventude. O segundo, que antecipa uma visada mais poética em torno da humilhação humana, é um dos primeiros degraus do que se poderia chamar de modernidade bergmaniana, com alguns traços de estilo que lembram certo Fellini da fase neorrealista. Ambos, embora enfaticamente referidos neste trabalho, deixarão de ser examinados em favor dos dois filmes inaugurais desta fase: *Crise* e *Chove sobre o nosso amor* (1946), por reunirem os aspectos formais mais representativos em face dos objetivos perseguidos com o presente trabalho.

3.1. Crise

Como já dito, Bergman faz sua estreia no cinema com *Crise* (*Kris* – Suécia – 1946). Não se trata, por certo, de uma de suas realizações mais altas, mas é,

seguramente, um filme importante no conjunto da obra por ele produzida, tanto do ponto de vista formal quanto temático. Estruturado com os elementos do cinema clássico, uma narrativa linear constituída com a lógica tradicional, *começo*, *meio* e *fim*, o filme apresenta, contudo, uma concepção geral dotada de originalidade, como a anunciar o surgimento de uma atitude estética sob muitos aspectos inovadora.

O filme obedece a uma estruturação narratológica ‘circular’: a sequência inicial liga-se à sequência final, o que fica explícito não apenas na perspectiva das imagens – em que se repetem a mesma angulação e os mesmos planos, fechando-se, ao final, numa ordem inversa das perspectivas cênicas –, mas, de forma ainda mais evidente, no discurso do narrador:

“Esta é uma cidade muito pequena. Com os pés no rio, ela repousa suavemente em meio à vegetação. Não há estação de trem para estragar a paz meditativa desse idílio, nem indústrias, nem porto apressam o ritmo moroso do dia ou a paz silenciosa da noite. O evento do dia é a chegada do ônibus. Ele traz jornais, correspondências e rostos conhecidos nos quais se pode discernir um sinal de uma vida perigosa e agitada. Hoje, uma senhora desconhecida desce do ônibus. Tudo é estranho e um tanto chocante. Vestido, rosto, unhas, chapéu, olhos. Tudo nela representa o grande mundo. No entanto, pessoas bem informadas podem facilmente adivinhar o quê e quem a senhora procura. É a senhora Jenny que, após dezoito anos, veio buscar sua filha, Nelly, que cresceu sob os cuidados da senhorita Ingerborg Johanson. Muitos concordam com o tio Evard, o médico de Ingerborg, que diz: ‘Este será um duro golpe para Ingerborg’. A senhorita Ingerborg é professora de piano e aluga um quarto para um jovem veterinário chamado Ulf, a quem geralmente chama de Uff. Que a peça comece. Eu não a definiria como uma história grande e angustiante. É, na verdade, apenas um drama cotidiano. Quase uma comédia. Levantemos a cortina.” (*Crise* – 1946).

A voz *over* do narrador obedece ao mesmo ritmo da ‘voz’ da câmera. Trata-se de uma perfeita articulação entre imagem e som. A música, embora suave, denuncia a atmosfera tensa da ação que está por acontecer. Do plano geral da abertura – através do qual a vida tranquila da cidade é apresentada ao espectador, numa sequência em que se alternam planos gerais e médios–, até o plano americano em que a serviçal Malin (Svea Holst), como que a cumprir o que lhe determina o narrador, levanta a cortina, num enquadramento que emoldura o início da ação de forma plasticamente sedutora, o tempo de desfile do filme é rigorosamente o mesmo tempo da história. Há uma harmonia entre os elementos *diegéticos* e

extradieéticos, o que sublinha ainda mais a mudança de clima cuidadosamente trabalhada pelo realizador da obra.

A escala de planos é explorada de maneira a observar o que se convencionou tradicionalmente sobre as regras da composição cinematográfica. O peso dramático de cada cena, o ritmo da narrativa, o apelo estético dos enquadramentos, em sintonia o mais das vezes infalível com os outros elementos da construção fílmica dão ao resultado final o equilíbrio e a beleza plástica pretendidos.

Originário do teatro, em que alcançara havia pelo menos quatro anos o respeito do público e da crítica especializada, Bergman, nessa estreia um tanto quanto despreziosa no cinema, não esconde o *feeling* do homem de teatro. Algumas das soluções encontradas, já a partir da sequência inicial do filme, revelam no plano da enunciação a concepção do encenador, assumidamente referida na fala do narrador e na utilização de uma terminologia como que tomada de empréstimo, pelo cinema, da arte teatral: *peça, drama, comédia, cortina*.

Se as raízes do estilo, contudo, denunciam a vocação estética de um neófito na sétima arte, ainda portando os ‘sestros’ do palco, é importante que se ressalte a habilidade no manuseio dos instrumentos que não apenas atenuem o choque de diferentes estéticas – a fílmica e a teatral –, mas que resultem positivamente no constructo final do trabalho artístico. Já aí, na perspectiva do significante, pois, impõe-se a força do jovem cineasta; as marcas, ainda tímidas, de um estilo que se tornará inconfundível com a evolução da obra, desde esta estreia, à derradeira realização, *Sarabanda* (2003), em que assomam outros expedientes estéticos comuns ao teatro.

Enquanto Malin levanta a cortina, a câmara conduz o espectador ao interior da casa, num *travelling* estilizado que atravessa a janela e faz lembrar imagens marcantes da História do Cinema, a exemplo do que fez Billy Wilder no plano de abertura de *Farrapo humano* (*The lost weekend* – EUA – 1945), mesmo ano em que Bergman inicia *Crise*. Ou, tempos depois, Miguelangelo Antonioni, num dos planos mais exaltados de *Profissão repórter* (*Professione: reporter* – Itália / Espanha / França – 1975). A diferença está em que, no caso de Wilder, o *travelling* é interrompido antes que a câmara adentre os limites do quarto em que se visualiza a meio corpo o ator Ray Milland, quando se dá a transição de planos. Em *Profissão repórter*, a câmara vaza a janela gradeada, dá uma volta pelo pátio e retorna ao interior do quarto, num rebuscado plano-sequência que entraria para História do

Cinema. Ingmar Bergman, na abertura de *Crise*, invade a sala em que tem início a ação. Mas como o faz? Que resultado obtém com isso? Chega-se a uma conclusão: o significado de um recurso de linguagem, no cinema, está sempre relacionado com outros elementos explorados na estrutura da narrativa do filme. Ao fechar de um plano geral para o espaço emoldurado da janela, apresentando o personagem numa perspectiva de plano fechado, e novamente abrir o ângulo para o que equivaleria, em dimensão, a um plano de conjunto, o cineasta estabelece uma aproximação paulatina do núcleo dramático, evitando o “salto” desnecessário e a quebra do ritmo cênico. A cena, assim, transcorre com uma suavidade condizente com o plano aberto do começo do filme e o conteúdo do discurso com que a voz *over* descreve a cidade pequena e tranquila. Há, pela adoção dos referidos recursos, uma coerência entre o que se vê e aquilo que afirmara o narrador: começa apenas “um drama cotidiano”. Percebe-se no estreante o pleno domínio da gramática fílmica: o espectador é conduzido num ritmo e numa fluência de narração proporcional à intensificação do conflito. Os planos obedecem a um fluxo contínuo, ritmado, e o espectador nunca é atirado de súbito contra aquilo que vê. Os enquadramentos fecham-se e abrem-se sob a lógica da narrativa e o peso dramático de cada cena.

No interior da casa, são apresentados ao espectador os personagens centrais do filme. Desse modo, numa sequência de pouco mais de cinco minutos, a composição dramática do filme estabelece-se: são vistos Ingeborg dando aula de piano, atividade com que se sustenta e à filha adotiva Nelly; a irmã Jessie; o veterinário Ulf, a quem Ingeborg aluga um dos quartos da casa e que é mostrado ao lado de Nelly num rápido plano externo; Nelly, que chega e sai rapidamente de casa e, finalmente, sua mãe biológica, Jenny, a quem se deve o conflito central da trama.

Nelly (Inga Landgré) é uma garota bonita (a sensualidade da menina é explorada em cenas marcantes), que mantém um relacionamento amoroso com Ulf (Allan Bohlin), um pouco mais velho e apaixonado pela jovem, a quem pretende desposar. Ingerborg (Dagny Lind), sua mãe adotiva, é uma senhora amável e faz o possível para alimentar as frivolidades de Nelly. Na sequência inicial do filme, por exemplo, no que fica entendido ser um fato recorrente, ela toma dinheiro emprestado da irmã Jessie (Signe Wirff) e da serviçal Malin. Ingerborg, Jessie, Nelly e Ulf moram na mesma casa, numa cidade do interior da Suécia, em que todos se conhecem e sabem da vida uns dos outros. A chegada da mãe verdadeira de Nelly que propõe levar a filha para Estocolmo, onde vive e trabalha como proprietária de

um salão de beleza, é o elemento temático desencadeador da ação. Fútil e imatura, Nelly aceita o convite e parte com a mãe, deixando Ingeborg inconsolável.

O argumento, assim como visto na sinopse aqui apresentada, é simples, sem aparentes fatores que levem o filme a ser considerado uma obra de maior interesse. Pelo menos se nos ativermos ao significado, a história fílmica propriamente dita. Não parece ser o caso, uma vez que é a forma de narrá-la que vai fazer a grande diferença – e que mais interessa na presente pesquisa.

O tema central do filme – se é negada a possibilidade de se tratar de uma “obra aberta”¹⁸ – gira em torno da solidão, embora este gravite na perspectiva de desdobramentos temáticos igualmente recorrentes no conjunto da obra de Ingmar Bergman, tais como o amor e a velhice, o medo da morte, tão caros ao cineasta sueco. O roteiro de Bergman é plasmado na peça teatral de Leck Fischer (1904-1956), guardando, assim, muito da concepção dramática dos textos produzidos para o palco – aspecto aludido há pouco. O começo do filme (ou da ação propriamente dita) equivaleria ao que, em termos teatrais, considerar-se-ia a ‘complicação’, ou seja, o momento da peça em que o conflito se estabelece e evolui num crescendo contínuo. No caso, a chegada à cidade da mãe verdadeira de Nelly, que a convence a partir com ela para Estocolmo. O espectador vê, com isso, confirmada a expectativa dos moradores da cidade, o que o filme deixara claro nos planos concomitantes ao discurso do narrador, a voz *over* com que se inicia.

Um desses planos merece maior atenção: aquele em que a voz do narrador ‘fala’ em terceira pessoa – a voz do médico –, para afirmar que “este será um grande golpe para Ingeborg”. A partir daí, pois, vêm à tona dois dramas centrais: o da solidão de Ingeborg e o da busca da felicidade no amor da jovem Nelly. A solidão – deduz-se – passará a consumir os dias dos outros personagens centrais, Jessy e Ulf. Sobre este ainda recai o tema da velhice, de que é, sem razões aparentes, acusado insistentemente pela namorada.

A sequência divide-se em duas cenas reveladoras dos perfis psicológicos dos personagens envolvidos. A economia de meios é notável, dando a ver a competência de Bergman como roteirista e como diretor. Cena do interior da casa:

¹⁸ Aqui no sentido atribuído à expressão por Umberto Eco, no livro *Obra Aberta* (1965), ou seja, concebido o texto como depositário de uma multiplicidade de sentido.

Ingeborg – “Então, é você? Seja bem-vinda”.

[A interlocução não se completa. A tensão dramática é quebrada por um plano conjunto de Nelly e Ulf que conversam no gramado de um parque].

Ulf – “O que tem no pacote?”.

Nelly – “Uma surpresa”.

Ulf – “Uma surpresa? Não podia dizer o que é? A curiosidade aumenta com a idade”.

Nelly – “Uma surpresa para você e Mutti”.

Ulf – “Diga-me de onde veio isso”.

Nelly – “Veio no ônibus, se quer saber, seu intrometido”.

Ulf – “Eu digo, Nelly... Você gosta muito de dançar. A única coisa que tem na cabeça é o baile idiota desta noite”.

Nelly – “Quero chamar a atenção de todos”.

Ulf – “Nelly, gostaria de ir comigo?”.

Nelly – “O quê?”.

Ulf – “Não quer ir comigo?”.

Nelly – “Querido Ulf! Acha que quero ir com um velho?”.

Ulf – “Isso é tão inconcebível assim? Nelly, não entende?”.

Nelly – “Vai pedir de novo?”.

Ulf – “Não entende por que voltei e aluguei um quarto da Srta. Ingeborg?”.

Nelly – “Posso ir agora?”.

Ulf – “Só pensa nesse baile idiota. Não significa nada para você”.

Nelly – “Bobinho! Eu amo meu pequeno Mutti e também gosto muito de você... Como gosto do piano e do velho armário com gavetas, mas é só isso. Não posso ficar aqui a minha vida inteira. Quero vivenciar outras coisas”.

Ulf – “Você realmente sabe o que quer?”.

Nelly – “É preciso ter sonhos. Não devia estar chateado com isso. Não está triste, está? Oh, droga! Esqueci de comprar grampos de cabelo! Diga a Mutti que chegarei em casa logo. Tchau, velho!”.

Plano conjunto, do interior da casa. A composição plástica do cenário é rica em sugestões. Numa extremidade, mais ao alto, visivelmente insegura, vê-se Ingeborg, em pé, com o rosto ligeiramente voltado para a outra extremidade do plano. Mais abaixo, sentada, ar arrogante e vitorioso, está Jenny. Ao centro, uma mesinha com frutas compõe o cenário e lhe empresta harmonia, com os personagens fazendo o equilíbrio de massas¹⁹ ou o que numa linguagem técnica do

¹⁹ É como nas Artes Plásticas se define a distribuição equilibrada dos volumes retratados na tela.

cinema se poderia chamar de imagem balanceada. Um armário, ao fundo, faz as vezes de ponto de fuga ou eixo “z” do quadro. Se na composição plástica do plano a mais frágil aparece no alto, a mais forte abaixo, na perspectiva dos conteúdos morais, contudo, tal inversão denota algum significado: em que pesem os meios escusos de que lança mão para obter o dinheiro com que assiste os caprichos adolescentes de Nelly²⁰, Ingeborg é o personagem com quem se identifica o espectador na correlação de forças que o quadro estabelece. O balanceamento observa sutis conotações ou metáforas. Não há falas, mas o desfecho da conversa parece anunciar-se. O perfil psicológico de Nelly, traçado a partir do seu diálogo com Ulf, não deixa dúvidas: imatura, sonhadora, um tanto quanto leviana nas suas atitudes, Nelly decidirá em favor do que pretende a sua mãe biológica. Está vencido o primeiro *round*. Entra Ulf, dirigindo-se ao quarto. O diálogo entre Ingeborg e Jenny revela um aspecto relevante que se evidenciará mais adiante, numa cena em que Ingeborg recebe a visita profissional do médico Edward e este confirma ser ela portadora de uma doença incurável. A morte se avizinha. Na conversa com Jenny, Ingeborg diz: “Deixe-a ficar comigo, pelo menos até...”. E repete: “pelo menos até...”.

No que será uma marca inconfundível de Bergman, notadamente nos filmes em que galvaniza a discussão dos temas aqui referidos, a morte, a velhice e a solidão, dominam os planos fechados, os *close-ups* que denunciam a complexidade psicológica dos personagens centrais de sua obra – é o que se pode perceber em *Crise*. A tessitura dramática construída arma o conflito íntimo dos personagens, divididos entre o desejo e a repressão, elementos desencadeadores da desilusão e da confusão emotiva, elevadas ao nível da morbidez.

A fotografia de Gunnar Fischer dá a ver a preocupação do diretor com a exploração máxima dos efeitos de luz, como que dialogando com a composição do personagem e a atmosfera dramática de cada cena, de cada plano. A propósito, faz-se aqui uma observação relevante: a qualidade da iluminação e da fotografia cai sensivelmente na segunda metade do filme, o que foi objeto de um comentário do próprio Bergman, no livro de memórias *A lanterna mágica*:

[...] a companhia substituiu Gunnar Fischer por outro fotógrafo, chamado Gösta Roosling. Era um rapaz com uma cara de samurai,

²⁰ Ingeborg faz algum tipo de elogio, afaga o ego de Malin e Jessie antes de abordá-las com o pedido de empréstimo – atitude que contribui para o desenho de sua personalidade um tanto insincera e interesseira.

cheia de cicatrizes e tinha granjeado fama com alguns documentários que fizera, nos quais se viam céus imensos enfeitados com nuvens bonitas. Era um típico realizador de documentário e praticamente nunca trabalhara em estúdios, daí ser muito inexperiente na técnica da iluminação. Também sentia desprezo pelos filmes com enredo, e por isso se sentia mal trabalhando num estúdio. A partir do primeiro momento em que nos conhecemos, houve um ódio mútuo. E, como no fundo, nos sentíamos ambos inseguros, camuflávamos nossa insegurança com sarcasmos e piadinhas. (BERGMAN, 1987, p. 72).

A qualidade da iluminação, na primeira metade do filme, pelas razões expostas, é significativamente superior. Sob este aspecto, vale ressaltar que os planos do personagem Ingeborg são particularmente iluminados. A luz da fotografia, nos planos mais fechados, contrasta intencionalmente com os planos mais abertos, em que se realça estilisticamente a profundidade de campo sob uma atmosfera mais sombria. Esses recursos evidenciam o domínio da linguagem e a preocupação constante de Bergman com todos os elementos estéticos do filme. O cineasta sueco, todavia, foi sempre muito duro nas críticas ao seu filme de estreia:

Quando terminei de rodar o filme e fui ver Oscar Rosander, ia desiludido, sofria profundamente, sentia uma fúria dentro de mim. Ele me recebeu com um misto de brusquidão e amizade. Apontou, sem rodeios, o que estava mal, o que era aceitável, elogiou o que lhe pareceu ser bom, além de desvendar os segredos da montagem de um filme. (BERGMAN, 1987, p. 73).

Crise perde muito em intensidade dramática a partir da sequência da festa, beirando o hilário em algumas situações exploradas. Os personagens periféricos são caricatos, muitas vezes ridículos, verdadeiros fantoches nas mãos do diretor – o que não constitui uma raridade no conjunto da obra de Bergman, nas suas incursões pelo terreno do *humour*. Aqui, contudo, contrapõe-se a uma parte expressiva da crítica em torno da obra do cineasta, que não raro tece rasgados elogios ao Bergman comediante. *Crise* antecipa essa porção de alguns filmes comumente apontados como comédia, a exemplo do que se verifica em relação a *Sorrisos de uma noite de amor* (1955), primeiro grande sucesso de bilheteria do cineasta.

A sequência seguinte repete os mesmos erros da anterior. Os defeitos de interpretação avultam e, intencional ou não, a movimentação dos atores é claudicante. Num plano geral, veem-se Jack e Nelly à beira de um lago. Esta escala do plano geral, abrindo a cena, parece não resultar adequada do ponto de vista

plástico e os efeitos pretendidos não alcançados. O quadro se nos apresenta, por isso, um tanto forçado e os personagens ‘posam’ para a fotografia. Chega Ulf e inicia-se entre os dois uma disputa ‘chaplíniana’ pelo amor de Nelly. Os gestos, o confronto físico, o andar dos personagens, que mais lembram os vilões do cinema mudo, resultam numa ruptura infeliz da tensão dramática do filme. Nos defeitos, todavia, reside o primeiro olhar transgressor do esteta. Há, como que, uma ruptura na linha estética do filme, uma busca de inovações da gramática tradicional. Não é gratuito lembrar aqui uma concepção cinematográfica próxima do que, emblematicamente, farão, anos depois, alguns realizadores modernos, Woody Allen à frente, que assumiriam terem sofrido fortes influências do autor de *Crise*.

Ulf agride Jack que corre em direção a um píer e, empurrado por Ulf, cai n’água. Ulf conduz Nelly a caminho de casa. Acusa-a de embriaguez na noite anterior e reporta-se ao comportamento ‘escandaloso’ da namorada.²¹ Segue-se uma cena rápida em que Ingeborg e Nelly conversam sobre as ocorrências da festa. Nelly justifica-se, afaga o ego da mãe adotiva com declarações de afeto e jura jamais sair de sua companhia. A essa altura, Bergman retoma o componente dramático do enredo e tem-se, no desfilar da sequência, o encontro de Nelly e Jenny, a mãe biológica, quando esta seduz a filha e a convence a acompanhá-la de volta a Estocolmo. Os enquadramentos, os pontos focais, o movimento discreto de câmera, enfim, os recursos de composição e de luz são clássicos e cumprem a intenção do realizador.

Entre uma cena e outra, no entanto, a voz *over* do narrador: “Quando a cidade despertou naquela manhã de domingo, um novo incidente fora adicionado a seus anais [...]” Enquanto isso, a câmera mostra o interior das casas. O símbolo da chaleira fervente, vista no início do filme, metaforiza a atmosfera maledicente da cidade, os comentários maliciosos acerca dos fatos ocorridos na festa. Num plano médio, aparecem Malin e Jessie. O diálogo é ferino, as expressões intencionalmente dúbias. A quebra do ritmo dramático termina e a tensão psicológica é retomada no plano seguinte.

Em primeiro plano, o espectador vê Jenny que, tensa, fuma, sentada numa cadeira. Ao fundo, abre-se a porta e surge Nelly. O diálogo é perpassado de hipocrisias. Jenny ataca o ponto vulnerável da filha: a fantasia e os desejos da

²¹ Na sequência anterior, sem que a imagem seja mostrada, insinua-se que Nelly beijara o prefeito da cidade e promotor do evento.

adolescente. De repente, surge à porta Ulf, a gota d'água que faltava para que Nelly, magoada com o namorado, decida-se pela partida em companhia da mãe. No plano seguinte, Ingeborg é comunicada. A sequência é concluída com um expressivo primeiro plano de Ingeborg. Não é muito observar-se: o *close-up* – escala que se tornará uma das características do estilo de Bergman – já a partir de *Crise* evidencia o elevado senso de aproveitamento do efeito composicional.

A imagem se desfaz em fusão – recurso também recorrentemente adotado pelo diretor –, enquanto surge um trem em velocidade. O que se poderia considerar a primeira parte do filme está concluída. Delineia-se a existência de dois mundos. Agora, é a vez da cidade. Com a partida de Nelly para Estocolmo, o filme readquire a densidade parcialmente perdida, reinstala-se o clima psicológico sombrio, ganham relevo os sentimentos, vêm à tona os temas centrais da obra, o amor, o medo da solidão e da morte.

Antes, contudo, cabe reportar ainda uma vez à província, conduzidos pela voz *over* do narrador que nos diz de como a cidadezinha vai levando sua vida. Duas sequências, a esta altura, têm relevância: a cena em que se vê Ingeborg, pela primeira vez, manifestar os sintomas da doença. No plano seguinte, o médico e primo de Ingeborg anuncia a gravidade do quadro: “É uma cirurgia muito séria, que pode apenas conter a doença por mais alguns anos”.

As sequências da cidade são introduzidas por um breve plano de ambientação em que um trem chega a Estocolmo. O corte é feito em *fade out* e a sequência seguinte abre-se com a imagem de Ingeborg procurando o endereço de Jenny. Plano do interior do salão de beleza de Jenny. A iluminação é eficiente e conduz o espectador pelo interior do espaço. Ingeborg conduz na mão a mala. A imagem de contraste entre a mulher interiorana e as clientes é expressiva. No que se confirmará como uma das marcas da estética fílmica de Bergman, a partir de 1950, sobremaneira, é absoluta a economia de meios: o movimento da câmera ditando o ritmo íntimo da imagem, desenhando a composição do quadro. A luz, os adereços do cenário, a suavidade da música de fundo, todos os elementos formais se fundem numa unidade harmoniosa. Cria-se um contraponto entre aquilo que se vê e aquilo que se sabe, o que está para acontecer.

Ouve-se uma gargalhada estridente. Abre-se bruscamente uma cortina. A harmonia aparente é, então, rompida com um plano de uma dependência em que se veem Nelly, atuando como esteticista, e uma dama com o rosto coberto por uma

máscara de limpeza. O efeito é teatral: enquanto levanta-se da cama, com o rosto tomado por uma máscara de cor escura, a mulher narra um fato absolutamente desprovido de significado para o espectador – mas a caracterização do personagem é bastante para indicar a tipologia dos personagens envolvidos na ação, superficiais, vazios, verdadeiras *personas* sociais. Cria-se, de forma estilizada e sutil, um sistema de imagens.²² Reportando-se aos homens, o *personagem* reproduz a máxima: “Falo como Catarina, a Grande: ‘Depois de termos dez mil homens, percebemos que não há diferença entre eles’.” É Bergman a mostrar: as máscaras, como vistas aqui, não servem para esconder, mas para expor o lado tortuoso e inconfessável do personagem e, por extensão, do segmento social em que será o personagem Nelly inserido.

As tomadas do interior do salão de Jenny pontuam enfaticamente cabeças sem corpo, depósitos de peruca, vez e outra, mostrados em contraponto com os personagens. Num plano demorado, aparecem de forma destacada, enquanto Jenny é vista ao fundo. O decote acentuado do vestido escuro e a pouca iluminação do campo em profundidade levam o espectador a confundir o personagem com uma das cabeças. Na sequência, então, é que se percebe: Jenny surpreendera o namorado Jack na cama com a filha adotiva.

A trama, a um tempo simples e profunda, ganha uma tonalidade de crônica de costumes, como anunciara a voz *over* da abertura do filme. A obra segue expondo o lado obscuro do caráter humano. Nelly é, uma vez na cidade e a exemplo do que fora na província, o elemento central do filme, em torno do qual gravitam Ingeborg, Jenny, Ulf e Jack.

O título, *Crise*, na linha do que se aplica à filmografia do autor, é bastante sugestivo e serve para anunciar o perfil psicológico dos personagens do filme divididos entre a realidade e as aparências, a alegria das pequenas conquistas e a angústia das perdas irremediáveis. A crise povoa o inconsciente das pessoas, apresentando-as imersas num mundo de aparências, mentiras e decepções, elementos desencadeadores do conflito humano não raro elevado às mais trágicas consequências. Esse é o percurso dramático feito por Jack e Jenny, que culminará com o suicídio do primeiro e a derrocada final da segunda, condenada, como se verá ao final do filme, a viver no abandono e na solidão.

²² A expressão é usada para definir a intenção do realizador para obter sobrecamadas de significado por meio da construção da imagem, os padrões de montagem e composição das cenas.

Antes, porém, cabe destacar uma das sequências do filme, em que Ingeborg retorna para casa. No trem, ela entrega-se a um misto de recordações e pesadelo. Em imagens sobrepostas, e num trabalho de montagem notável, fundem-se Nelly pequena, trilhos de trem, Ulf, Jack, Jenny, num torvelinho de *flashbacks* esteticamente bem explorados. Ingeborg, tomada de angústia, balbucia: “Meu Senhor, por que isso acontece comigo? Eu já estou velha”. A cena atinge seu paroxismo com o grito do personagem: “Ajude-me. Eu não quero morrer. Eu não quero morrer!”.

A essa altura, novamente o realizador lança mão do recurso do *fade out* para fechar suavemente a cena. Agora, no entanto, o faz com estilo, pois a cena referida, carregada de dramaticidade, não comportaria o corte abrupto, mesmo porque começa a partir daí uma nova sequência. Vê-se, então, no interior do quarto, já em casa, Ingeborg. Esse detalhe, aparentemente sem importância, serve para evidenciar o rigor técnico de Bergman, uma vez que faz o *raccord* com a intenção de articular, sem qualquer comprometimento do ritmo do filme, conteúdos narrativos opostos (tensão versus suavidade dramática). Não é muito observar que *Crise*, nesse sentido, apenas antecipa uma marca do cineasta: com raras exceções, seus filmes são construídos com uma consciente oposição entre cenas fortes, do ponto de vista dramático, e cenas acentuadamente líricas e relaxantes.

A sequência seguinte abre com um plano rápido de Ingeborg (diante do guarda-roupa, ela percebe o sobretudo de Ulf) e um plano em que ela adentra o quarto e constata que o hóspede retornara. Os dois conversam e Ingeborg certifica-se de que Ulf viera para ficar: “Sentir saudade de Nelly lá ou aqui é a mesma coisa”. O diálogo dos dois parece evidenciar a confiança de Ingeborg de que a filha adotiva vai retornar.

Tem início, então, sequência das mais importantes do filme. Abre-se a cena com Nelly descendo uma escada e adentrando o interior do salão. É noite. A iluminação indireta dá ao ambiente uma atmosfera soturna. Vê-se, de costas para a câmera, o personagem dirigir-se a uma vitrine, onde arruma alguns objetos ali expostos. Nelly abre a cortina (a utilização reiterada da cortina sendo aberta também faz parte do sistema de imagens bergmaniano) e, agora numa perspectiva frontal, depara-se com a figura de um homem fitando-a enigmaticamente. Nesse instante, ouvem-se batidas na porta. Nelly abre-a e surge, com uma expressão estranha, Jack. Num plano americano em que aparecem Nelly e Jack, percebe-se a

estratégica utilização de uma cabeça de manequim como elemento de equilíbrio do enquadramento. Jack dirige-se a uma bancada em que se veem outras cabeças. Ele diz: “Esse lugar é fantástico!”. Nelly pergunta por que, ao que ele responde: “Todas essas cabeças cortadas”. Enquanto manuseia uma delas, Jack ouve uma música e quer saber de onde vem. “É do teatro”, responde-lhe Nelly. Os dois movimentam-se pela sala numa marcação que lembra a movimentação de atores no palco. O enquadramento é emoldurado por cortinas, lembrando a boca de cena do teatro. Há um crescendo da tensão dramática. Nelly, agarrada com violência por Jack, desvencilha-se a custo. Em planos diferentes, novamente se podem ver as cabeças de manequins. “Por que você está me atormentando assim? Nós não nos amamos”. Jack avança como o faz um ator de teatro na direção do proscênio. Tem início um dos diálogos mais tensos do filme:

Jack – “Só sei que mudou tudo por mim. Então, a culpa é sua”.

Nelly – “Pobre Jack”.

Jack – “Disse isso para mim mesmo. Isso não pode continuar. Não aguentarei outro dia de sorriso forçado. Vou me matar! Agora estou só atuando. Apesar de carregar sempre um revólver no bolso”.

Na mesma sequência, numa revelação importante, Jack diz ter matado uma mulher grávida e pede que Nelly o denuncie à polícia. Há rápidas mudanças de escala dos planos. Agora, os dois estão num plano médio – o mais neutro e objetivo dos planos²³ –, com a composição extremamente bem cuidada do ponto de visto técnico. A luz embeleza o rosto do casal, o que parece intencional como preparação para a cena seguinte, quando os dois se beijam freneticamente. O recurso de iluminação, contudo, embora inferior ao início do filme, a essa altura, presta-se bem para por em evidência a expressão facial dos personagens, a um tempo belos e tensos. A angulação da câmera, a mudança de planos (do médio para o primeiríssimo) e a trilha musical elevam a força expressiva do enquadramento. O resultado é bem sucedido e o espectador é seduzido pela imagem dos corpos enlaçados. Agora, no entanto, os casais desaparecem do campo e veem-se, sob uma luz suave, algumas cabeças de manequins. A imagem vai se fechando delicadamente e, através da cortina transparente, o espectador é surpreendido pela

²³ É comum afirmar-se isso sobre esta escala de plano, a exemplo do que faz Jean Sémoulé, em famoso ensaio sobre Robert Bresson. Usa-se aqui o mesmo termo empregado por ele (SÉMOULÉ, ano?, p. 128).

imagem de Jenny, a princípio inevitavelmente confundida com as muitas cabeças de manequim (plano já comentado anteriormente). O efeito plástico da imagem impressiona. A sequência culmina com Nelly, nua, ao lado de Jack, que, percebendo a presença da mãe adotiva, grita, enrolando-se num lençol. A sensualidade de sua imagem, despida, contrasta com o fantasmático semblante de Jenny (Figura 3).

Faz-se aqui um parêntese, a fim de que se possa levar a efeito uma reflexão de natureza metodológica no que se refere à ênfase aos aspectos formais do filme. Vale citar reflexão de David Bordwell²⁴:

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação de enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo. [...] Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção. (BORDWELL, 2008, pp. 57-58).

Sobre a afirmação de Bordwell, acrescenta-se um comentário particularizado: em se tratando do que aqui se poderia chamar de a “estilística de Bergman”, mais ainda são válidos os procedimentos de análise adotados na presente pesquisa. O cineasta sueco é um dos nomes de maior destaque entre aqueles realizadores que manipulam a técnica fílmica nos seus mínimos detalhes, jamais negligenciando sob qualquer aspecto o veículo de sua arte na perspectiva de suas potencialidades expressivas. Vê-se, assim, que o realizador, valendo-se de alguns procedimentos próprios da narrativa clássica, manipula seus elementos estruturais de modo a obter resultados estéticos absolutamente sedutores, estabelecendo um diálogo entre a enunciação hollywoodiana e os fundamentos formais do cinema moderno. É através do estilo, na linha do que afirma o teórico norte-americano, que o filme de Bergman atinge o máximo de efeito emocional e o conteúdo por ele explorado articula-se à perfeição com a sua dimensão estética. Os planos, sua duração e tonalidade, a ordenação, as angulações, os movimentos de câmera, o ritmo de gravação e a

²⁴ O renomado estudioso comenta esse aspecto da análise em mais de uma de suas respeitadas obras. Aqui, conforme citação feita, valeu-se do livro *Figuras traçadas na luz, a encenação no cinema*.

expressividade plástica da imagem são elementos através dos quais Bergman explora os temas marcantes de sua vasta filmografia, já presentes no seu filme de estreia.

É o que se constata na cena do interior do salão. Num plano geral, veem-se Jack, Nelly e Jenny. Seminua, Nelly é amparada pela mãe adotiva. Pela primeira vez, age de modo aparentemente convincente e aborda a filha de forma sincera. Segundo as indagações que faz à filha, Jenny leva o espectador a concluir: portador de algum distúrbio psiquiátrico, Jack tem o costume de revelar o crime ou a hipótese de sua ocorrência contra uma jovem grávida, a determinação de entregar-se à polícia e a afirmação recorrente de encontrar no objeto amado o caminho que o traria de volta à realidade. É quando, pela voz de Jack, novamente vem à tona o tema da velhice: “Você me comprou como amante. Está ficando velha. Ninguém a queria” – diz ele, referindo-se a Jenny. O roteiro, em que pese a beleza da cena, devido em parte à precisa utilização da luz, mostra-se ambíguo, quem sabe intencionalmente confuso: há quanto tempo estava ela ali, por entre as cortinas do salão, em meio a cabeças de manequim, ouvindo o que dizia Jack a Nelly? Estaria ela reproduzindo o que ouvira naquele instante ou desde os primeiros encontros com o namorado, a exemplo do que diz, agora, à filha? Pode-se aludir, pois, a uma marca que será comum na cinematografia de Bergman, índice de sua modernidade latente: o ‘estranhamento’, que se tornará mais intenso em filmes da fase adulta, a exemplo de *Fanny e Alexander*, conforme análise ao final.

A sequência encerra-se com as despedidas de Jack. O plano em que aparecem os dois parece intencionalmente realizado de modo a, mais uma vez, resultar em forte sugestão de que a figura de Jenny confunde-se com as muitas cabeças de manequim espalhadas pelo salão. Essa hipótese ainda mais se justifica quando Jenny profere para Jack as seguintes palavras: “Sabe onde fica sua cabeça, para não atingir outras pessoas?”. O último plano da sequência mostra Jenny e Nelly, enquanto este indaga à mãe: “Ele vai se matar?”. E, após ouvir da mãe que isso não aconteceria, vem-lhe o golpe certo: “Eu também vou embora”. “Vá, deixe-me aqui sozinha”, responde-lhe Jenny.

O filme alcança o seu nível mais elevado de dramaticidade, de forma aparentemente suave, na contramão do que acontecerá na abertura da sequência seguinte, quando se dá o que ainda seria a hipótese do suicídio de Jack e o filme desliza para apaziguamento final. Por que hipótese? Ao primeiro olhar, talvez,

passem despercebidas as palavras de Jack antes de se retirar do salão: “Gente como eu não se mata. Não combina com o meu estilo”. É chegado o momento de se levantar outra questão: quem era o homem desconhecido que aparecera a Nelly através da vidraça? A sua expressão embrutecida não justificaria a hipótese de que procurasse Jack para matá-lo? O fato, todavia, será elucidado depois. A ausência de sentido para a presença do homem desconhecido parece anunciar outra marca da filmografia de Bergman: a recorrente presença do enigma, a obscuridade de sentido, mais evidentes num e noutro dos seus numerosos filmes. Não fica afastada, entretanto, a possibilidade de que se trate do narrador – no filme seguinte, a ser examinado aqui, essa hipótese se confirma e a figura do narrador vai surgir em mais de uma cena, não sendo percebido, todavia, pelos personagens que aparecem no quadro. Diferentemente do que ocorre em *Crise*, o narrador, embora visualizado no quadro, de início não se insere na tessitura da diegese, mas o faz em pelo menos uma sequência ao longo do filme.

Jenny levanta-se, dirige-se a um espelho e, sentada a uma penteadeira, sua imagem é refletida²⁵, novamente misturando-se às cabeças de manequim. É significativo sublinhar aqui a utilização do espelho em Bergman, um elemento estético que evidencia a busca de componentes inovadores na composição da cena. Veja-se, a propósito, o trabalho de González Requena²⁶, para quem o espelho, fornecendo ao olhar a imagem refletida, muito diz da própria natureza do cinema, ou seja, da capacidade de gerar a impressão de realidade.

Na cena, um detalhe chama a atenção: o espelho, como um pequeno palco, está no escuro. E quando Jenny acende a luz que incide diretamente sobre o mesmo, faz a intensa reflexão do ponto de vista dramático:

“Acredite, eu sou forte. Fiquei durante todo esse tempo sozinha. Quando vi Ingeborg tão velha e feia, eu pensei: ‘estou tão velha quanto ela’. Não dá para dizer pela aparência. Sob este rosto, meu Deus! As pessoas sempre fugiram de mim. Por que isso acontece? Eu nunca entendi. Seu pai foi o pior, porque eu o amava. Todos, depois dele, também me abandonaram. E agora você e o Jack. Por que não vai com o Jack? No fundo, é um bom rapaz” (*Crise* – 1946).

²⁵ No sistema de imagem adotado por Bergman, a utilização do recurso remete ao simbolismo do espelho para adicionar novas camadas de significado à narrativa, evidenciando o personagem dividido, dominado pelo conflito interior.

²⁶ Cf. REQUENA, González. *La Metáfora Del Espejo*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Television, 1986.

Ouve-se um disparo. Há gritaria, pessoas são vistas correndo através da vidraça. Um efeito de iluminação muda, repetidas vezes, a intensidade da luz, num recurso que lembra o que é comum no teatro. Novamente a imagem do homem desconhecido, que é enquadrado num plano americano carregado de sugestões. Ele aparece em primeiro plano, Nelly no plano de fundo. Um rápido movimento desta inverte a posição dos dois no enquadramento. Agora, ela pára e recebe o foco de nitidez, enquanto o espectador vê a imagem dele desfocada. Há um rápido corte e um plano geral mostra Jenny debruçada sobre o cadáver de Jack. O fato ocorre a poucos passos da entrada de um teatro. Ao alto, o luminoso pisca chamativamente: “Teatro”. Em *A lanterna mágica*, o realizador comenta:

[...] as dificuldades até ali não tinham sido poucas, o pior estava para vir. No filme há um salão de beleza que, segundo o roteiro, tem ao lado um teatro de revista. À noite, ouve-se a música e os risos que vêm do teatro. Ora, como eu não tinha encontrado nenhum lugar apropriado em Estocolmo, exigira que se construísse uma rua para esse fim, nos estúdios. [...] eu concebera uma cena com a cabeça ensanguentada de Jack sob um jornal, a luz intermitente da entrada do teatro, a vitrine iluminada no salão de beleza com cabeças de manequins mostrando perucas mirabolantes, os reflexos da chuva no asfalto da rua, um muro de tijolos ao fundo. (BERGMAN, 1987, p. 75).

Um novo plano, em *close-up* de Nelly, vai, lentamente, abrindo-se. Um homem, por sobre o ombro dela – no que se pode identificar como um plano sobre ombro invertido –, narra para outro como transcorreu o fato: “Ele estava lendo o quadro de empregos do teatro, quando sacou uma arma e atirou no próprio rosto. Foi uma coisa horrível de se ver”.

A sequência termina com Nelly caminhando em direção a uma ponte sobre a qual, inesperadamente, passa um trem em velocidade.²⁷ A câmera faz um lento movimento em direção às águas esfumadas do rio, numa suposta sugestão de que passaria pela cabeça do personagem a ideia de matar-se. A música cresce em harmonia com o desfecho da cena. *Fade out*.

²⁷ A utilização frequente do trem no sistema de imagem do filme visa a adicionar significados simbólicos pretendidos pelo realizador. No caso, o elemento visual sugere o drama psicológico de Nelly e antecipa para o espectador a viagem de volta, que está por se concretizar como abertura do terceiro e último andamento dramático do filme.

Vem a última sequência que tem início com um *fade in* de luz claudicante. Ingeborg e Ulf conversam: “Que bom que está de volta!”. “Por que se mudou?”. “Devo ter perdido a cabeça.” Enquanto isso, surge Jessie, por detrás de uma cortina: “Que idílico!” – a província ressurgindo da palavra, o cenário da sequência de conclusão do filme construindo-se pela atmosfera de intrigas e burburinhos que a fala de Jessie sugere. Ulf retira-se. Um plano médio enquadra em ângulo frontal as irmãs que conversam. Jessie, curiosa, indaga: “Ingeborg... Uma coisa me deixou curiosa. Acha que um dia haverá alguma coisa entre Nelly e Ulf?”. Corte brusco e ouve-se um ruído de porta fechando-se. Entre cortinas,²⁸ num plano médio frontal que marca uma mudança de tom dramático da cena, a imagem abre-se para um plano geral em que se veem, agora, as duas irmãs e Nelly que acaba de voltar para casa. O roteiro explora um mecanismo de surpresa recorrente nas novelas de TV, com cuja linguagem, sabe-se, Bergman tinha grande intimidade. No cinema, mesmo em se tratando de um gênero que desliza do drama para a comédia, o efeito conta contra a qualidade do filme. A música pontua a atmosfera de fechamento da história. Dirigindo-se à mãe adotiva, enquanto câmera e olhar passeiam pelo interior da casa, Nelly profere as palavras: “Nada mudou por aqui. As coisas estão nos mesmos lugares. O piano, a poltrona”. Faz breve pausa e arremata: “Ulf está por aqui também?”.

Levantando-se, Nelly dirige-se ao quarto em que está Ulf. O diálogo é novelesco, a cena escorrega para o dramalhão. A cena fecha-se com Nelly indagando a Ulf por que a deixara partir. Através de um *raccord* em que se percebe a elipse que pontua o ritmo nervoso do filme, veem-se Nelly e Ingeborg conversando. Depois de ouvir da filha adotiva o quanto fora horrível o desfecho de sua estada em Estocolmo, Ingeborg indaga-lhe: “Posso desfazer sua mala, então?”. Ao que Nelly responde, evasivamente: “Duas coisas voltam à minha cabeça constantemente: o rosto da minha tia sobre aquele manequim... e o cadáver de Jack na rua com aquele jornal sobre o rosto”. Convergem em sua fala os elementos centrais do sistema de imagem explorado por Bergman. Cabeças de manequim e o jornal que serve de ‘máscara’ a Jack, constituem “afirmações visuais bem poderosas dentro do sistema de imagens”²⁹ criado, conferindo vernizes de significado sobre o

²⁸ O surgimento de personagens de entre as cortinas é um procedimento de composição amplamente adotado por Bergman, sobre cujo recurso teceram-se considerações anteriores acerca do sistema de imagem do diretor.

²⁹ Ver livro *O olhar do cineasta*, em que Gustavo Mercado analisa o recurso com atenção.

desfecho da narrativa. A imagem em *close-up* de Nelly chorando apaga-se. A cena seguinte abre-se com Ingeborg andando por uma rua. Ela encontra o médico e primo que pergunta: “Caminhando por esta manhã linda?”. Ela responde: “Tenho coisas para fazer.” Ele continua: “Ainda mais agora, que tem a Nelly de volta.” E ela: “Eu a tinha apenas emprestado. Este é um atalho tão lindo. Entende?”. Ele: “Sim”.

Nova tomada. Enquanto o sino da Igreja toca – numa rima sonora com a cena de abertura do filme –, vê-se Ingeborg num plano aproximado. A voz *over* narra o que voltou a ser a cidadezinha: “Podemos deixar a Srta. Ingeborg aqui, de pé ao sol. Ela está olhando para dois jovens descendo a rua”. Um plano geral apresenta Nelly e Ulf de mãos dadas. *Close-up* de Ingeborg esboçando um sorriso discreto de contentamento. A voz *over* prossegue, enquanto uma panorâmica, numa perspectiva aérea, mostra a cidade – numa imagem que novamente dialoga com a cena inicial do filme. Fecha-se o seu discurso e o discurso narrativo: “A calma dessa tarde de sábado poussa suas mãos suaves sobre essa cidadezinha que é tão pequena”.

O filme de estreia de Bergman não é, rigorosamente, a estreia do cineasta nas lides cinematográficas. Antes, como mencionado, o realizador de *Crise* havia escrito o roteiro de *Tormentos (Hets – Suécia – 1944)*, e dirigido pelo menos a cena final do filme, rodado sob a direção do já consagrado Alf Sjöberg. O fato é que *Crise*, se não é mesmo um dos pontos altos da carreira do diretor, presta-se bem para a percepção, ainda tímida, das características de seu estilo.

Do ponto de vista da sua estrutura narrativa, *Crise* observa uma concepção clássica, mas, do ponto de vista formal, percebe-se nele a presença de um cineasta moderno. O seu desenvolvimento, conforme dito anteriormente, é linear: começo, meio e fim, sem desvios ou complicações dramáticas mais complexas. Há o que se pode classificar como um *continuum* sensorial e estético. Nesse sentido, podem ser identificadas três partes bem delimitadas: a primeira, que se estende da abertura do filme à partida de Nelly para Estocolmo; a segunda, que vai da sua chegada a Estocolmo ao suicídio de Jack; e a terceira parte, que tem início com a chegada de Nelly a casa da mãe adotiva, e sua conclusão, com o último plano, em que a voz *over*, em vista aérea da ‘cidadezinha’, dá por concluído o que se considerara apenas uma comédia de costumes.

Na primeira parte, como visto, o cenário é composto. São apresentados os personagens centrais da história. Em que pese a presença da voz *over*, nos *takes* de início do filme, os personagens são mostrados segundo a regra básica da sétima

arte: cinema é ação. Nessa perspectiva, os personagens de Bergman são predominantemente *planos* – segundo a tipologia estabelecida pela teoria de E. M. Forster, que os divide em *planos* e *redondos*. Sobre esses, diz o crítico inglês:

Uma grande vantagem dos personagens planos é que eles são facilmente reconhecíveis quando aparecem – reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor, não pelo olhar visual que meramente nota a recorrência de um nome próprio. Em romances russos, nos quais é tão raro que apareçam, seriam de ajuda decisiva. É conveniente para um autor quando pode dar um golpe certo, de uma vez e com todas as suas forças, e os personagens planos lhe são por isso úteis, já que nunca precisam ser reapresentados, nunca precisam de observação para se desenvolverem, e criam sua própria atmosfera – pequenos discos luminosos de tamanho pré-fabricado, como se fossem fichas impulsionadas de um lado para outro em meio ao vazio ou entre estrelas; não poderiam ser mais satisfatórios. (FORSTER, 2004, p. 92).

As palavras de Forster são direcionadas à análise da narrativa de ficção, gênero em que se notabiliza como criador e estudioso. A sua teoria, no entanto, tem sido largamente utilizada na perspectiva do exame do personagem dramático,³⁰ a exemplo do que se pode ver em Campos (2010), em que, reportando-se à classificação de E. M. Forster, observa:

[...] para saber se o personagem é redondo, verifique se ele é capaz de surpreender de maneira convincente. Se ele jamais surpreende, é porque é raso. Se não convence, é porque é raso se passando por profundo. (CAMPOS, 2010, p. 140).

Em síntese: personagem *redondo* ou *esférico* é aquele constituído de traços plurais de perfil, em contraposição ao personagem *plano* ou *linear*, aquele constituído de um ou pouco mais de um traço de perfil. No filme *Crise*, e na contramão do que se verá em número significativo de títulos da filmografia de Bergman os personagens representam padrões de comportamento facilmente reconhecíveis. Ingeborg, Nelly, Jessie, Ulf, Jenny, para limitarmos a visada aos personagens centrais de *Crise*, gravitam em torno de ações plenamente previsíveis. Assim, se Ingeborg representa a mulher interiorana, voltada para as coisas pequenas da vida doméstica, sem outros projetos que não proporcionar à filha adotiva a realização de sonhos o mais das vezes fúteis, esta, por sua vez, é a típica

³⁰ Ver, nesse sentido, *Roteiro de Cinema e Televisão*, de Flávio de Campos (2010).

adolescente da cidadezinha, leviana e superficial. Jessie representa a tia sobre quem pouco se conhece para além da sua maledicência e indiscrição; enquanto Ulf é o bom moço à procura de encontrar a moça ideal com quem casar-se. Afora esses, mas também linearmente construído, há o personagem Jenny, a mãe biológica de Nelly, um tipo pensado à luz das motivações mais mesquinhas e vis, revelando numa e noutra situação um pouco mais de complexidade.

Dentre a constelação de personagens nucleares do roteiro, portanto, apenas Jack dá a ver alguma propensão para a esfericidade, oscilando entre Dionísio e Apolo. Na primeira parte do filme, enquanto se divide entre os amores de Jenny e Nelly, representa à perfeição o tipo sedutor barato, cheio de manhas e comportamentos caricaturescos que tão somente servem para tornar evidente o recheio ridículo se sua 'personalidade'. Eis a razão pela qual, não sendo esses perfis absolutamente inalteráveis, conforme previsto na teoria de Forster, o carácter psicótico e extravagante do Jack de quase toda a história, parece alcançar, em pelo menos duas cenas da segunda parte do filme, uma lucidez apolínea, até escorregar tragicamente para o tipo esquizóide que o levará ao suicídio.

Na segunda parte, em que estão concentrados os elementos mais importantes da linha de ação traçada para o filme, tem-se o relato da vida de Nelly em meio aos valores rasos da cidade grande, o conflito decorrente do descompasso entre a fantasia e a realidade. Aqui, o perfil psicológico dos personagens se define com maior clareza e a ação dramática do argumento atinge o seu paroxismo. A história vai se delineando em direção ao desfecho do filme: o retorno de Nelly para a cidadezinha onde a aguardam as coisas pequenas da 'vida vidinha' ao lado de Ingeborg e de Ulf. A curva dramática, assim, se desenha sem grandes surpresas e o espectador pode prever os acontecimentos finais da história.

A terceira parte, portanto, mais curta do ponto de vista da duração fílmica, apenas confirma as expectativas do espectador. O destino de cada personagem está traçado e a história caminha para a conclusão esperada. Começo, meio e fim de uma narrativa tradicional e linear se articulam num *todo* (aquilo que tem começo, meio e fim, como quis Aristóteles). *Crise* forma com isso um estrutura narrativa fechada, clássica, guardando uma relação natural entre significante e significado, como está em Metz (2010, p. 158). Mas já se veem, como observado anteriormente, inclinações do esteta inovador e criativo em que se transformará Ingmar Bergman. Há no filme, pois, uma inquietação estilística que, visível, nem sempre resulta bem

sucedida. O próprio realizador, como dito no início, consideraria *Crise* um filme defeituoso na sua forma final.

3.2. *Chove sobre nosso amor*

No mesmo ano de *Crise*, 1946, Bergman lança seu segundo longa-metragem, *Chove sobre nosso amor* (*Det regnar på vår kärlek* – Suécia – 1946). O filme guarda as mesmas características estruturais da estreia, mas o domínio da linguagem cinematográfica revela-se mais amadurecido sob todos os aspectos. A câmera está mais solta, a duração dos planos mostra-se mais adequada para os andamentos dramáticos da narrativa, constituindo um contraponto bem sucedido das articulações significante/significado. E o roteiro, dando a ver as influências da literatura sobre Bergman³¹, é eficazmente construído, quer sob o ponto de vista da carpintaria dramática, quer sob o ponto de vista da tessitura de linguagem. Pode-se dizer, a esta altura, que o cineasta inicia, com *Chove sobre nosso amor*, a exploração de um dos vieses mais recorrentes na sua filmografia: as incursões líricas que, revelando o forte sentimento subjetivo do autor em relação ao tema central do filme, como no caso, não inibe a vocação universalista de sua arte. Antes de avançar na análise dos elementos estéticos com que tece o seu constructo fílmico, contudo, faz-se necessária uma síntese do enredo de *Chove sobre nosso amor*.

David, um ex-presidiário, e Maggi, uma interiorana entregue à própria sorte, encontram-se numa estação de trem da Suécia, numa tarde chuvosa de outubro. Apaixonam-se e decidem caminhar juntos, partilhar aquilo que a princípio possuem: a miséria e a solidão. Da experiência, nasce um amor puro e doce, em meio às adversidades e algumas poucas conquistas. David consegue emprego, economiza parte do salário e compra uma pequena casa em que vivem felizes. Até que a especulação imobiliária, a ganância e a falta de escrúpulo dos homens, roubem dos dois o pouco que haviam construído juntos. O filme termina com o casal perdido sob a força de um temporal, tal qual a cena de abertura em que se conheceram. Na sequência final, o casal caminha de mãos dadas, sob a proteção de um guarda-

³¹ Sobretudo, do teatro de William Shakespeare.

chuva humilde, em direção ao desconhecido. Aos dois, apenas resta o amor, o que explica a beleza do título.

O filme tem início com um plano distante em que se veem, sob o desfile dos créditos, pessoas num ponto de ônibus. Chove. Elas estão de costas, com a parte superior do corpo encoberta por guarda-chuvas. O ônibus chega e todas elas, exceto uma, partem nele. Agora de frente para o espectador, vemos que se trata de um homem, a quem vemos levantar lentamente o guarda-chuva. Num plano médio, ele se dirige ao espectador: “Devem estar se perguntando quem sou e o que faço nessa história. Não posso lhes contar agora. Eu me aventuro a dizer que isso é um segredo. Posso lhes dizer meu nome... Não isso não importa. É meu dever lhes apresentar o que está por acontecer”. Abaixa o guarda-chuva e a imagem se desfaz em fusão. Novamente em plano próximo ele diz: “Chove. Espero que tenham notado que está chovendo. É uma chuva de quarta-feira, uma chuva de outubro. É muito frio. Esperem! Aqui está uma das protagonistas...” (Figura 4). Ele aponta com o polegar e deixa o quadro. Aparece, então, num plano americano, de costas, Maggi, personagem central do filme.

O recurso de abertura de *Chove sobre nosso amor*, como se vê, tem muito em comum com o filme anterior de Bergman e é um expediente recorrente no conjunto de sua filmografia. O filme inicia com uma imagem urbana em *plongée* e, como em *Crise*, o cineasta mantém a atmosfera dramática dentro dos padrões usuais do teatro. Há a presença de um narrador. A diferença está no fato de que, agora, este narrador faz parte da massa da história, ainda que perifericamente. Não se trata, pois, de voz *over*, nem mesmo de voz *off*, a voz de um personagem que, fora do quadro, expressa a sua subjetividade, pois o visualizamos enquanto nos dirige a palavra. O personagem Maggi, no entanto, não o vê. O narrador não está mais no *écran*, mas a sua presença na história vai permanecer, o que se confirma ao longo do filme e no seu desfecho. Com economia de meios, mas de forma extremamente original, Bergman abre o filme sedutoramente. O espectador cede aos apelos dramáticos das primeiras cenas, de um golpe, definitivamente, por força da inteligente manipulação de um recurso épico tradicional. Já a partir da abertura do filme, portanto, faz-se ver o cineasta cômico do seu ofício, mais ousado na busca de solução para algumas dificuldades técnicas, muito embora Bergman considere seus filmes de primeira fase defeituosos e imaturos esteticamente falando. Em *O cinema segundo Bergman*, o cineasta se refere à sua imaturidade enquanto diretor:

Eu não tinha nenhum estilo pessoal. Cada vez que ia ao cinema, dizia a mim mesmo: 'Sim, eu devia fazer filme assim, sim, é realmente muito bom'. E censurava todos os meus movimentos de câmera, vendo os dos outros. Eu vagueava, estava perturbado, me ligava um pouco em tudo, e as coisas aconteciam sem que eu soubesse exatamente por que e como. Não podia fazer nada. Não tinha nenhuma independência, era envergonhado e, no plano técnico, era um principiante. (BERGMAN, 1977, p. 31).

Este depoimento tão somente serve para evidenciar um senso de autocrítica extremamente elevado. Bergman chega a ser severo consigo mesmo na avaliação dos seus primeiros trabalhos, o que reflete, ainda mais, o quanto é exigente em relação ao manuseio da linguagem cinematográfica e às escolhas estéticas que faz, enfim, o profissionalismo com que constrói a sua arte.

A fotografia é ainda carbonosa e em algumas cenas, como aquela em que o casal é quase atropelado por um trem, o cineasta não consegue a luminosidade desejada. Mas a ausência de uma luz mais eficiente é compensada por um movimento de câmera ou pela busca quase sempre bem sucedida de efeitos alternativos que proporcionem à imagem fílmica o resultado pretendido. Nesse sentido, vale ressaltar que, do ponto de vista plástico, o filme lembra obras emblemáticas do Neorealismo italiano³², na linha de Roberto Rossellini, de *Paisà* (Itália – 1946), ou Vittorio de Sica, de *A culpa dos pais (I bambini ci guardano)* – Itália – 1944). Além do aspecto plástico a que se refere aqui, nota-se a atitude social do artista, certa necessidade de encontrar os meios ajustados para o conteúdo narrativo do filme. A contribuição inovadora de Bergman, visto à luz dos procedimentos dos cineastas italianos dessa época, está no fato de que aquele já se mostra mais atento aos recursos estilísticos: a câmera se movimenta com maior rigor e maior senso de observação às mediações formais. O resultado disso é que a força do relato e o clima poético de algumas cenas íntimas, sobretudo, revelam o amadurecimento de Bergman em relação ao filme de estreia. Com uma estética despojada, mas nunca desatenta às possibilidades de linguagem mais amplas, assim, pode-se afirmar que o cineasta consegue tocar as cordas da miséria com uma simplicidade e uma ternura que dão à vida do casal e à atmosfera dramática dominante o lirismo que transita do trágico ao sublime com igual força e encanto.

³² “Os filmes de Rossellini tinham sido para mim uma revelação: essa imensa simplicidade, essa pobreza, essa monotonia...” (BERGMAN, 1977, p. 32).

Do ponto de vista do conteúdo, *Chove sobre nosso amor* tem momentos em que o olhar crítico de Bergman explora à perfeição o tom de denúncia inconformada que antecipa algumas abordagens de filmes posteriores. A cena do hotel, quando o homem da recepção indaga se o casal conduz bagagem, num expediente que intenciona identificar a sua condição social, é emblematicamente trabalhada. É após o *raccord* entre dois planos, com a elipse de tempo entre o plano da recepção e o da entrada no quarto em que passarão a noite, que o espectador vai perceber a indignação de David: “Maldita sociedade, ter uma bagagem significa que é uma pessoa de bem. O que consideram um homem de bem?”. A fala do personagem soa eloquente e discursiva na boca de um ex-detento. Não à toa, antes de proferir o texto, a imagem é fechada num plano-detelhe sobre a bagagem de David, uma mala simples e desgastada. Em seguida, David toma nas mãos um pequeno adereço de decoração em que lê, em voz alta, a citação bíblica: “O Senhor é meu Pastor e nada me faltará”; ao que ‘responde’ irônico e descrente: “Certo...”. Segue-se um plano estilizado à frente de um espelho. Já a essa altura, faz-se ver a preocupação de Bergman com relação ao tema da religiosidade e da fé, tendência a ser explorada com maior ênfase na segunda fase de sua produção fílmica.

Nessa mesma cena, depois que os dois se beijam, há um *fade out* e a cena seguinte abre-se com um plano bastante sugestivo em que se vê Maggi deitada sobre a cama. No *écran*, a grade da cama, na perspectiva do espectador, parece aprisioná-la. O plano transborda de significado e estabelece-se, visualmente, o contraste entre David, o ex-prisioneiro, recomeçando a vida em liberdade, e Maggi, enredando-se nas teias de um amor improvável, movido a sofrimento e provação. Pode-se falar do surgimento de uma vocação para o simbólico que, filme após filme, vai dando ao conjunto de sua obra uma dimensão metafórica extremamente rica. Em Bergman, na contramão do que se pode perceber grosso modo entre cineastas de diferentes estéticas, os simbolismos jamais se limitarão à ‘coisa’ mostrada via de regra em *close* (cruz, espelho, relógio etc.), mas estarão sempre associados à composição do quadro e a uma noção de eficaz exploração do espaço cênico.

Não é muito, portanto, lembrar o sucesso de Frank Capra (1897-1991), no qual o casal atravessa a mesma trajetória de dificuldade e sofrimento. Há, contudo, passagens em que os dois filmes parecem dialogar. A essa altura, pelo tom entre trágico e comovente, à maneira de *A felicidade não se compra* (*It's a wonderful life* – EUA – 1946), de Capra, portanto, *Chove sobre nosso amor* ganha em conteúdo

melodramático que reedita o filme de estreia de Bergman. Na mesma sequência, depois de David conseguir um tanto forçosamente beijar Maggi, a cena culmina com os dois enquadrados pela moldura da janela, enquanto a câmera os registra num plano aproximado e ouve-se a declaração de amor do protagonista: “Veja, Maggi, todos saíram para trabalhar. Todos vêm de algum lugar e estão indo para algum lugar. Poderia ser assim para nós também. Será assim para nós também”.

Há que se destacar, aqui, que o diretor não explora nenhum contracampo, o que dá à cena uma força expressiva e envolvente aos olhos do espectador. A câmera não mostra a imagem da rua, dos transeuntes que provocam em David a reflexão – um desses efeitos que será, mais tarde, uma marca estilística de Bergman. Reiterada, com mudança de tempo verbal (“poderia ser” / “será”), a expressão de David tem uma força cúmplice: a afirmação do protagonista, reeditando uma prática recorrente no cinema do pós-guerra, tem a explícita motivação de construir um ponto de vista que identifique o espectador com o protagonista. No espírito de uma Europa devastada pela guerra, a cena pode ser vista como uma metáfora bergmaniana em torno da reconstrução do continente. David, assim, na determinação de reconstruir sua vida, depois dos anos de condenação, simboliza o recomeço dos países devastados, numa hipótese aceitável. À sua maneira, na contramão daquilo de que seria sempre acusado, Bergman antecipa o que fariam os cineastas da Nouvelle Vague francesa – Jean-Luc Godard e François Truffaut à frente – ou seja, a discussão do cinema como obra de arte e a consciência de que, a exemplo de todas as outras, é também produtor de um discurso. Nesse sentido, levanta-se a hipótese de ter sido influenciado pelo ‘pensamento’ russo, na linha do que propunham, por exemplo, Eisenstein e Dziga Vertov.

Na base do filme em análise, para além de uma história de amor, que existe efetivamente na relação que envolve David e Maggi, o cineasta metaforiza um amor mais amplo e profundo: aquele que aponta na direção social; a experiência humanitária entre dois seres que se unem e se entregam num mundo de antagonismos e contradições. Ocorre a Bergman, na perspectiva do conteúdo fílmico, o que ocorreria a Federico Fellini, de *A estrada da vida* (*La estrada* – Itália – 1954), conforme teoriza o próprio autor italiano, em suas memórias:

[...] para aprender a riqueza e a possibilidade da vida social, hoje que se fala tanto de socialismo, é, antes de mais nada, importante aprender a estar, muito simplesmente, com o outro homem: penso que é isso que todas as sociedades devem aprender e que, se não se consegue superar este ponto de partida tão humilde mas necessário, talvez amanhã venhamos a estar perante uma sociedade exteriormente bem organizada e publicamente perfeita e sem mácula, na qual, porém, as relações privadas, as relações entre homem e homem, ou entre pessoas, se mostrarão reduzidas ao vazio, à indiferença, ao isolamento, a impenetrabilidades. (FELLINI, 1974, pp. 74-75).

Chove sobre o nosso amor coloca à frente, guardadas as diferenças individuais de estilo, o mesmo que o clássico de Federico Fellini, razão porque se aplicam perfeitamente àquele o que diz Fellini sobre *La estrada*:

O filme dá como exemplo um caso entre tantos outros possíveis, talvez o mais esquálido e descolorido de vida em comum, e tenta analisar como o exterior cinzento desta convivência se quebra lentamente e floresce depois numa sociedade elementar e sobrenatural. A minha ambição (talvez seja ilusão) é que cada um possa encontrar em si mesmo e à sua volta casos semelhantes para resolver, e que este filme lhe forneça os meios e o desejo de fazer. (FELLINI, 1974, p. 75).

No primeiro aspecto, isto é, como produtor de discurso, em Bergman, o cinema é trabalhado na perspectiva estética – o que pode ser constatado já na fase “imatura” do cineasta. Em *Chove sobre o nosso amor*, num recurso narrativo que já fora observado em *Crise*, Bergman explora a presença de um narrador de modo a despertar no espectador a consciência de que a arte fílmica é ilusória e que o que vemos na tela não é, a rigor, a reprodução fidedigna da realidade. A sua concepção, como dito antes, é moderna. Na linha do que professa Adorno³³ acerca do romance, Bergman utiliza-se, assim, da figura de um narrador³⁴ que volta e meia ressurgue ao longo do filme, interferindo ou não na narrativa, mas rompendo sempre a ilusão do espectador e pondo em evidência a distância que separa a ficção da realidade. Esse recurso, constante na filmografia de Bergman, será objeto de exame mais adiante, ao se abordar filmes como *Persona* (1966), *Sarabanda* (2003) ou no já comentado

³³ Cf. ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

³⁴ Aqui se refere não à figura que está por trás de qualquer narrativa, impessoal, onisciente, mas à existência de um ser diegético que, mesmo indiretamente, faz parte da história ou a acompanha ainda que à distância.

Mônica e o desejo (1953). Neles, entretanto, é visível a intenção de criar uma espécie de distanciamento crítico entre o mundo fílmico e o mundo do espectador. Já no seu segundo filme, assim, Bergman lança mão desse expediente estético para causar no espectador um tipo de estranhamento que tem por objetivo quebrar o envolvimento e, com isto, conferir ao texto fílmico uma realidade artística diferente do cotidiano do público a que se destina. Na contramão do que pretende a grande crítica cinematográfica, embora tecendo a sua carpintaria sobre fundamentos clássicos da representação, Bergman rompe certas regras como a invisibilidade dos meios com que desenvolve a narrativa fílmica e sua impressão de continuidade. O espectador torna-se consciente em relação ao fluxo do tempo e à manipulação do espaço, para não falar, por ser evidente, da própria narração como um constructo de linguagem.

Bergman anuncia a sua modernidade na forma como narra suas histórias, na ordem com que dispõe os fatos, na escolha que faz de planos ou movimentos de câmara, no enquadramento e nos procedimentos de decupagem e edição de imagens. Em relação à decupagem, sobretudo, que, na perspectiva da cinematografia clássica tinha por objetivo ocultar as marcas da construção fílmica, já nos primeiros filmes, em Bergman, depara-se com a assumida motivação para 'negar' ao espectador o envolvimento ilusório com a história narrada. Essa atitude ou escolha estética do cineasta sueco tornar-se-á cada vez mais visível: nos filmes da segunda e terceira fases, quando descumprir a orientação do cinema clássico e passa a explorar enquadramentos inusitados, descontinuidades e elipses não raro radicais, como parece ocorrer em *Vergonha* (1968), um dos filmes do realizador em que os experimentos de linguagem chegam a ser transgressores.

Chove sobre nosso amor, distante do que haverá de mais alto na carreira de Ingmar Bergman, pontua alguns traços formais que já dão a ver, no quase estreante, o diretor vigoroso e original em que se transformaria em pouco tempo. Não se trata, no caso, de um filme emblemático, quer do ponto de vista formal, quer do ponto de vista conteudístico. Numa e noutra dimensão, contudo, o filme revela o domínio dos elementos que o constituem: a fotografia, de Hilding Bladh e Göran Strindberg, ganha em qualidade – se comparada ao filme de estreia, é mais limpa e tem mais densidade nas cenas de interior e mais luminosidade nas cenas externas –; a música, de Erland Von Koch, pontua com mais correção a atmosfera dramática do filme e o roteiro (assinado por Bergman e Herbert Grevenius) observa com mais

clareza o ritmo da narrativa.³⁵ O assunto, por sua vez, guarda maior consistência dramática e, sem incorrer nas variações de tom abusivamente exploradas no filme anterior, possui pontuações poéticas convincentes, notadamente na cena final, uma das mais belas da filmografia do diretor.

Além disso, embora guardando com eficiência o componente dramático do roteiro, o filme explora o que pode haver de cômico na tragédia humana. Nesse sentido, é emblemática a cena da primeira sequência em que Maggi, à frente do guichê da *gare*, compra o bilhete (que acabará não usando), escolhendo o destino pelo preço. Embora um tanto afetada, a interpretação de Barbro Kollberg é convincente.

Chove sobre nosso amor, técnica e tematicamente falando, parece antecipar, como já dito, algumas influências do Neorrealismo italiano, notadamente de Rossellini, mais tarde assumidas pelo cineasta sueco. Sobre isso, em *Imagens*, Bergman afirma:

Sob a forte influência de Rossellini e do Neorrealismo italiano, tentei trabalhar fora dos estúdios tanto quanto possível. Apesar de ter essa intenção, meu erro aqui foi ter usado os estúdios em excesso. Assim, não consegui pôr fim, radicalmente, à tradição sueca feito em interiores. (BERGMAN, 1996, p. 143).

Embora suas palavras constituam uma referência a algumas dificuldades estéticas que dizem respeito às filmagens de *Porto* (1948) – sendo que Bergman realizaria três outros filmes em 1947³⁶ –, defende-se a ideia de que o cineasta estava em busca de novas possibilidades, quer do ponto de vista da sintaxe cinematográfica propriamente dita, quer sob o ponto de vista de um estilo mais próximo do que faziam à época os neorrealistas na Itália. A opção de gravar em locações, por exemplo, é uma marca que começa a se esboçar em *Chove sobre nosso amor*. Além disso, a crítica social presente no filme obedece a uma simplicidade comovente, bem na linha de *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948) e *Umberto D.* (Itália – 1952)³⁷, de Vittorio de Sica.

³⁵ O roteiro do filme é uma adaptação da peça *Boa gente*, de Oskar Braathens.

³⁶ Nos anos seguintes a *Chove sobre nosso amor* (1946), Bergman rodaria *Um barco para a Índia* (*Skepp till India land* – Suécia – 1947) e *Música na noite* (*Musik i mörker* – Suécia – 1948).

³⁷ Bergman considerava este um dos seus filmes preferidos.

Não se trata, aqui, de querer emprestar um rótulo de neorrealista ao cineasta sueco, mas de não deixar despercebido o diálogo estético de sua filmografia com o que se fazia entre os italianos em termos cinematográficos. O ano de 1945, que antecede aos dois primeiros filmes de Bergman, é considerado o marco do Neorrealismo, com a estreia de *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta* – Itália – 1945), de Roberto Rossellini. Ao lado do artista que tanto influenciará os futuros ‘turcos’ franceses, percebe-se aquele que, conscientemente, dialoga com outras estéticas, a exemplo do que se afirmou aqui tomando por base o Neorrealismo italiano. Mas nunca repetindo o estilo, antes pelo contrário, ressignificando-o com o emprego de uma técnica inconfundível e pessoal. Aqui, é oportuno lembrar que o cineasta sueco, na contramão do que foi tão comum entre os neorrealistas da Itália, abusava das filmagens em estúdio e escolhia para o elenco de seus filmes, mesmo os dos anos 1940, atores experientes e conhecidos. Sobre a utilização de atores amadores, em livro citado, teceu as seguintes considerações:

A gente vê como De Sica, em certas sequências, quer fazer com que o ator exprima certas emoções, mas é impossível. É, aliás, isso o que explica por que em certas passagens, o filme é sem graça, principalmente no fim. Pelo que eu saiba não existe nenhum exemplo de ator amador que tenha conseguido exprimir uma complicação, um conflito emocional. Eles são incapazes, e se eu não posso me comunicar com uma pessoa que deve representar diante de uma câmera, estou perdido. (BERGMAN, 1977).

O roteiro de *Chove sobre nosso amor* é de Herbert Grevenius. Trata-se de uma adaptação de uma peça supostamente intitulada *As pessoas amáveis*, da qual Bergman participa com a escritura da cena final, do julgamento. Nesse filme, pelos aspectos estéticos já referidos, percebe-se, além da influência do Neorrealismo italiano, certo quê do cinema *noir*, hipótese confirmada pelo autor, notadamente de alguns filmes de Michael Curtiz (1886-1962): a iluminação difusa, sem meios-tons; a fotografia, em preto e branco, sombras, espelhos e, principalmente, no que se pode falar da modernidade da concepção cinematográfica do autor, certa reflexividade, barroquismo de iluminação, ênfase no simulacro e na fragmentação do enredo. Em algumas cenas, como aquela em que os protagonistas quase são atropelados por um trem, a imagem está predominantemente coberta por uma cortina de fumaça, névoa ou chuva, e a ação se desenvolve quase sempre numa atmosfera noturna. A confirmar o que se afirma aqui, reportando-se ao seu segundo filme, Bergman diz:

“[...] íamos ver e rever os filmes de Curtiz, várias noites seguidas o mesmo filme, para aprender. Ele possuía o dom de contar história do começo ao fim de forma simples, clara, ordenada, como Raoul Walsh”.

Ainda nos anos 1940, Ingmar Bergman realizaria os filmes: *Um barco para a Índia* (1947); *Música na noite* (1948); *Porto* (1948); *Prisão* (1949); *Sede de paixões* (1949); *Rumo à alegria* (1950). Esses, como já mencionado aqui, com uma irregularidade estética reconhecida pelo próprio Bergman, são filmes com que o cineasta vai fechar o que se considera, aqui, a fase imatura de sua vasta obra. Num e noutro, pouco mais ou menos, depara-se com um cineasta empenhado em encontrar o seu estilo. De todos esses, por certo, é *Prisão* aquele em que se pode perceber o realizador mais seguro do seu ofício, mais ousado nos experimentos de linguagem, com uma noção mais precisa dos elementos estéticos que persegue. Ademais, trata-se do primeiro filme realizado a partir de um roteiro inteiramente escrito por Ingmar Bergman. Desse modo, o filme se mostra mais bem estruturado enquanto narrativa, na mesma proporção em que, do ponto de vista técnico, revela um diretor mais cômico do seu papel: “[...] eu começava a ter uma certa experiência técnica. Eu não estava à mercê dos desordeiros”, diz ele durante uma entrevista.

Em *Prisão*, no que virá a ser frequente na filmografia do cineasta sueco, aparece a figura do diabo, expediente de que se vale para levantar questões em torno da existência de Deus, tema tão marcante do conjunto de sua obra. Sobre isso, está, em *O cinema segundo Bergman*, uma reflexão esclarecedora:

Minha concepção sobre Deus mudou de aspecto no decorrer desses anos, para se apagar progressivamente, desaparecer ou tornar-se algo de totalmente diferente. O inferno, para mim, sempre teve uma função de sugestão, mas eu nunca o concebi, senão sobre a terra. O inferno foi criado pelos homens e ele existe na terra! Uma coisa que eu acreditei durante muito tempo é que existe um Mal virulento que não depende absolutamente do meio no qual vivemos ou dos fatores hereditários. Chamem-no de pecado ou de não importa o quê, é um mal ativo específico ao homem, que não existe entre os animais. (BERGMAN, 1977, p. 35).

O enredo trata da história de um cineasta, Martin Grundé, que recebe a visita de um ex-professor, Paul, que lhe apresenta uma ideia para um filme: o inferno está aqui na terra, é o tema central do roteiro. Pode-se falar, a esta altura, de certa atitude existencialista, na linha de Jean-Paul Sartre, ou mesmo de certo niilismo em voga nos anos 1940, o que, numa ou noutra hipótese, resulta como comprovação do

amadurecimento estético de Ingmar Bergman. Como o objetivo do presente trabalho, entretanto, reside na apreciação do estilo cinematográfico do cineasta, interessa-nos evidenciar uma nova marca da cinematografia do autor de *Prisão*, isto é, o filme dentro do filme, que vez e outra se fará presente na fase 'adulta' do realizador. Pode-se falar, aqui, de um tipo de metalinguagem, uma atitude estética advinda da assumida preocupação do autor em dar a sua obra um direcionamento moderno, de ruptura com os meios dissimuladores do cinema clássico. Bergman busca, nessa transição estilística que se fará notar a uma dada altura de sua evolução, buscar novas alternativas em face do que apregoa a narrativa do cinema tradicional. O filme dentro do filme, em *Prisão*, antecipa um procedimento fílmico que só a partir dos anos de 1980 ganhará popularidade, consequência das contribuições advindas da semiótica e suas noções de metadiscursividade. Do ponto de vista formal, pois, o filme merece ser destacado.

CAPÍTULO 4 – SEGUNDA FASE (1956 – 1966)

A segunda fase, que tem início com *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet* – Suécia – 1957), embora evidenciando um absoluto domínio da gramática cinematográfica clássica, mostra um Bergman mais solto e determinado a explorar novas alternativas de linguagem, na linha do que se pode perceber em *Morangos silvestres* (*Smultronstället* – Suécia – 1957), em que sonho e realidade se conjugam sem que o diretor dê ao espectador qualquer indicação de mudança (imagem desfocada, *fade out* etc.) entre um e outro. Nesta fase, percebe-se um aprofundamento na exploração de alguns dos temas mais recorrentes na obra de Ingmar Bergman, nomeadamente os conflitos existenciais, o silêncio de Deus e o medo da morte, de resto já tratados levemente na fase anterior.

Pertence a esta fase, *A fonte da donzela* (*Jungfrukällan* – Suécia – 1960), um filme de inegáveis qualidades formais, inclusive no que diz respeito aos elementos da narrativa clássica, muito embora a planificação e o roteiro, por exemplo, revelem um cineasta consciente de suas amplas possibilidades como um esteta inovador. Destacam-se, ainda, os filmes constantes da chamada “Trilogia do Silêncio”: *Através de um espelho* (*Sasom i en spegel* – Suécia – 1961), *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna* – Suécia – 1963), e *O silêncio* (*Tystnaden* – Suécia – 1963). Nessa Trilogia, depara-se com um Bergman mais convencido da inexistência de Deus. Assim, para o autor, só haveria um caminho para a salvação: o amor, mas este, sendo passageiro, não seria capaz de trazer a felicidade para o homem, e ele se veria abandonado à inevitável solidão.

É possível constatar a presença de um diretor mais consciente e decidido em sua escolha de ângulos, enquadramentos e na forma como compõe a imagem de modo a realçar seus conteúdos plásticos e seu potencial simbólico. Os cortes, secos, precisos, ditam o ritmo da narrativa e a câmera, parcimoniosa, é solene quando realiza discretos movimentos, como na sequência de *Luz de inverno*, em que conduz o espectador por entre igrejas de aldeias vizinhas, uma escola e uma casa simples de pescador. Em se tratando de Bergman, no entanto, o manuseio (ou a direção de câmera) é um dos princípios processuais em que desponta como um realizador absolutamente inconfundível, mesmo na fase anterior. Valendo-se de uma declaração do próprio Bergman, inspirada no teatro de August Strindberger (1849-

1912), autor de que recebeu assumida influência, alguns críticos se referem aos filmes da Trilogia do Silêncio como a fase do *cinema de câmara*, em virtude do tom intimista predominante nos mesmos.

Observa-se, em tempo, que não raro se insere neste “momento” autênticos divisores de água da filmografia do cineasta, a exemplo de *Persona*, de 1966, que julgamos mais adequado situar como o marco inicial da terceira fase, marcada pela visada psicanalítica que constitui o esteio do argumento deste filme e, sobremaneira, pelos experimentos de linguagem mais ousados. Como o que mais sobressai no contexto da presente proposta de análise, insiste-se, são as estratégias narrativas, é nesta perspectiva que os filmes serão examinados.

4.1. O sétimo selo

Com este filme Ingmar Bergman atinge o que muitos consideram o ponto mais elevado de sua carreira como cineasta. Calcado num roteiro bem construído, plasmado em peça de sua autoria, *O retábulo da peste, O sétimo selo (Det sjunde inseglet – Suécia – 1957)* é exemplar em termos de estética cinematográfica. A estrutura dramática, calcada em parâmetros rigorosos, que lembram os grandes mestres da cinematografia, na linha de um Otto Preminger, por exemplo, é primorosa. Pode-se dizer que o diretor jamais alcançara padrão de realização fílmica tão requintado, com uma narrativa exemplarmente bem desenvolvida, obedecendo às motivações do ritmo e da linearidade clássica. A história está ambientada na Idade Média e seu núcleo dramático central está voltado para a presença da morte em meio a uma Europa devastada pelas guerras, a miséria social e a peste que dizima populações inteiras. Nesse cenário de absoluta impotência diante do grande flagelo humano, Antonius Block (Max Von Sydow) e Jöns (Gunnar Björnstrand), seu escudeiro, aportam numa praia deserta, fustigados pelo cansaço e pela desesperança. É aí que aparece, em forma de homem, a figura da Morte, que vem ao encontro do seu novo escolhido, o cavaleiro Antonius. Consciente da finitude humana e da inevitabilidade do encontro com a inclemente figura, Antonius propõe à Morte uma disputa de xadrez, a qual, se por ele vencida, o pouparia do fim. A alegoria da cena, explorada por um roteirista inspirado e um realizador não menos

criativo, constitui o primeiro grande momento do filme. Para Guido Bilharinho, estudioso mineiro, o “jogo de xadrez com o protagonista significa não só a parábola da natureza humana (permanente disputa entre a Vida e a Morte, sempre vencida por esta no plano individual) como representa a materialização da obsedante presença junto ao homem medieval” (BRILHARINHO, 1999, p. 23).

De fato, *O sétimo selo* representa, com um rigor descritivo que exorbita em algumas passagens do filme – a exemplo da sequência da procissão, a ser reportada adiante –, a realidade difícil e pungente da Alta Idade Média, notadamente na apresentação física de seus personagens, bem como no ornato do cenário que reedita algumas das realizações mais célebres da pintura. Aliás, é a complexidade imagética do filme um dos elementos que o diferenciam em relação ao cinema de sua época. Em tudo, da direção de atores ao cenário, das angulações de câmera à composição dos enquadramentos estilizados, da precisão dos cortes às soluções e escolhas de montagem, *O sétimo selo* é paroxístico em termos artísticos.

Mas o filme, na contramão do que seria provável, ainda que tenha as suas bases estéticas numa concepção cinematográfica mais tradicional, surpreende pelo tratamento de linguagem em termos inovadores: o entrelaçamento com outras formas textuais é um índice reatualizador do mesmo, como a denunciar a presença de um cineasta em dia com as novas pesquisas estéticas. Pode-se falar, assim, de certa iconografia escatológica na construção de suas imagens, em que pontuam caveiras, o rosto de um Cristo deformado, o nauseabundo, o espetáculo degradante das execuções, a dança da morte, a presença constante dos quatro “cavaleiros do Apocalipse”: a Guerra, a Fome, a Peste e a Morte. Mesmo do ponto de vista do seu significado, portanto, e no mesmo diapásão de estilo, *O sétimo selo* é um poema macabro sobre um período da História em que inocentes eram queimados vivos (a cena em que o filme mostra o momento da execução de uma jovem é apavorante), as perseguições religiosas, as práticas de feitiçaria, a peste e a morte que assolavam aldeias e florestas (ARMANDO, 1988).

Tal entrelaçamento de linguagens, Bergman vai tornar evidente numa das cenas iniciais do filme, quando Antonius e Jöns, chegando a uma aldeia, deparam-se com a figura de um pintor de retábulos. A câmera passeia por sobre a pintura em que se veem retratados homens e mulheres imolando-se, enquanto o artista, em *off*, descreve o sacrifício humano em busca da inalcançável remissão. A obra é uma encomenda da Igreja, a fim de que os fieis não se esqueçam do que lhes poderia

acontecer. Também grandes mestres das artes visuais exploraram o tema, como se pode ver em Matthias Grünewald (1470-1528), Lucas Cranach - the Elder (1472-1553), Hans Baldung (1484-1545), entre muitos outros nomes da antiga escola alemã revisitados pelos expressionistas e outros pintores da modernidade, a exemplo de Gustav Klimt (1862-1918), George Grosz (1893-1959), James Ensor (1860-1949) e Edvard Munch (1863-1944). Em que pese, assim, a carpintaria cinematográfica tradicional, *O sétimo selo*, inaugurando o que se poderia considerar aqui a segunda fase da filmografia de Bergman, ao lado do cineasta de formação clássica, dá a ver o artista moderno, estabelecendo a articulação de meios estéticos conflitantes.

Numa das sequências mais perturbadoras do cinema, a da procissão dos desvalidos, leprosos, miseráveis de toda ordem, por volta de meia hora de filme, Bergman vai atingir um dos pontos áureos de sua arte. A câmera fixa, numa sugestão de antropofagia horripilante, parece engolir os fiéis que crescem em *closes* rápidos e desaparecem pelas laterais do equipamento. Os cortes são secos, vertiginosos, alternando-se com *travellings* da multidão comovida com o espetáculo, além de angulação e realce da beleza plástica dos rostos. Há, desse modo, uma harmonização inusitada das imagens no *écran* ditando um ritmo dramático condizente com a densidade da cena. Ora veem-se rostos, como quadros estáticos, emoldurados pelo enegrecido das bordas, ora estrutura plásticas dinâmicas, movimentos de câmera estonteantes, profundidades de campo, angulações inusitadas, *plongées*, *contra-plongées*, que sublinham a narratividade de um construtor de imagens criterioso. Em outras palavras, a sequência obedece a uma concepção narrativa que, para além de sua prodigiosa plasticidade, quase uma celebração visual, compõe em sua totalidade um depoimento indignado do artista sueco contra a religiosidade que embrutece os homens e os deixa cegos em suas equivocadas convicções.

O filme, em sua totalidade, está perpassado de sugestões intertextuais. Na cena em que a jovem é conduzida numa carroça até o local do seu sacrifício, ruídos, sons musicais, barulho dos cascos dos cavalos em meio ao lamaçal, numa atmosfera soturna e sombria, compõem um dos quadros mais impressionantes do cinema. Um poema visual, como Bergman obsessivamente passa a perseguir a partir de *O sétimo selo*. A câmera do cineasta sueco, numa transgressão estilizada

da imagem fílmica, que se pretende realista ou com aparência de realidade³⁸, tece um quadro de rara beleza, arte pura, carregada de lirismo e dramaticidade. Não é muito dizer: *O sétimo selo* mistura diferentes estéticas em sua tessitura, a um tempo expressionista, surrealista, realista e intensamente poética. A cena é conduzida com tamanho rigor estético, que diferentes sugestões sensoriais parecem advir de suas imagens: plásticas, não raro lembrando o equilíbrio de massas e volumes, a harmonia dos traços e o enquadramento de uma tela de Cézanne (1839-1906); o peso de uma construção gótica e, sem qualquer excesso de entusiasmo em face de suas qualidades artísticas, musicais.

Como se vê, na realização de um filme construído sob os fundamentos da narrativa clássica, o cineasta reinventa a linguagem fílmica, emprestando-lhe novos contornos, possibilidades formais inovadoras e carregadas de sentido. Desse modo, Bergman torna possível o que se chama aqui de o diálogo entre o clássico e o moderno. O filme é original, criativo, muito embora o estilo e a força visual da sequência deem a ver certa influência de *A carruagem fantasma* (*Körkarlen* – Suécia – 1921)³⁹, de Victor Sjöström, cuja importância, como cineasta, é inegável para a trajetória artística de Bergman. Nesse ponto, todavia, a fim de evidenciar essa preocupação (inconsciente?) em inovar, mesmo partindo das soluções já encontradas pelos diretores mais tradicionais, cabe citar o próprio Bergman:

Aprendi vendo filmes. Minha única experiência prática foi servir de roteirista a Alf Sjöberg em *A tortura de um desejo*. Depois foi Victor Sjöström, que simplesmente conversou comigo durante aquela primeira missão impossível, meu primeiro filme. Não fui influenciado pelos estilos artísticos de outros diretores. Podemos ser influenciados por qualquer coisa ao nosso redor: a moderna fotografia, a reportagem de TV, a música pop. Naturalmente sou influenciado pela nova tendência da realização cinematográfica, a sensibilidade pelo filme como filme. Segundo essa tendência, não precisamos de efeitos de iluminação, por exemplo, e podemos alcançar resultados positivos sem equipamentos complexos. Com esses recursos podemos voltar, em certo sentido, às origens do cinema, quando era simples: você armava a câmera em um arbusto. (BERGMAN, 1977).

³⁸ Cf. MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.

³⁹ Três amigos, embriagados, na véspera do Ano Novo, fazem um pacto inspirado numa lenda antiga: a última pessoa a morrer no ano, sendo uma pecadora, conduzirá a carroça que recolherá a alma dos mortos. O filme tem uma sequência muito parecida com a de *O sétimo selo*.

O comentário de Bergman, no entanto, embora tenha a lucidez própria do esteta atento, revela, em alguma medida, certo barroquismo teórico, pois sua fotografia, com luz estudada na sequência em análise, por exemplo, constitui uma das marcas do seu rigor artístico. *O sétimo selo* tem em torno de setenta por cento de suas tomadas em estúdio, os recursos de iluminação e som, impecáveis, o tratamento sofisticado, para a época, um filme, pois, levado a efeito sob um aparato 'industrial' em nada desprezível para os parâmetros da época.

Além desses elementos aludidos, acima, como forma de evidenciar o entrelaçamento de linguagens em *O sétimo selo*, que põem à prova essa interlocução do tradicional com o inovador, seria de estranhar que não se fizesse qualquer referência à presença de meios teatrais nesta obra hegemônica da filmografia de Bergman. Pois bem, a direção de atores obedece a uma marcação cênica própria dos palcos. As expressões faciais dos mesmos, de Max Von Sydow (Antonius), Nils Pope (Jof) e Bengt Ekerot (A Morte), sobretudo, notadamente nos *closes* à maneira de Dreyer (1889-1968), são exploradas com uma intencionalidade assumidamente teatral. Enquanto Nils Pope traz os sestros do comediante, que servem para reverberar a ingenuidade de um arlequim da *Commédia Dell'Arte*, Von Sydow e Ekerot elevam a níveis dramáticos teatrais suas interpretações, como nos planos em que dialogam através da abertura gradeada de uma parede, na segunda aparição da Morte a Antonius. A alegórica representação da Morte, em tempo, deve ser realçada como uma marca do teatro no filme de Ingmar Bergman, denunciando em mais um aspecto a vocação experimental de uma obra edificada sobre os alicerces do naturalismo.

Como fundo, e não raro ganhando a visibilidade do primeiro plano, a música do filme alterna o profano ao trágico, *Carmina Burana* a *Dies Irae*. Aliás, é da obra de Carl Orff (1895-1982) que Bergman tirara a inspiração inicial do filme, música que, segundo afirmaria em mais de uma situação, fazia parte do seu dia a dia em casa. A obra (1936) reporta-se à saga dos viajantes medievais, da miséria de um tempo em que grassavam as guerras, as doenças, a fome, a peste, a morte.

A realização do filme durou 35 dias e, segundo afirma em *Imagens* (1996), é uma de suas obras preferidas, que lhe "acalenta o coração".

Do ponto de vista temático, *O sétimo selo* reedita os temas mais marcantes da filmografia do cineasta sueco: lembranças da infância, em que a religião o atormentava; a busca de Deus e a angústia pela negação de sua presença entre os

homens; o amor como única possibilidade de redenção; a relação familiar e um existencialismo perpassado de poesia. A cena em que Jof 'vê' a Virgem com o Menino, como na tela conhecida de Da Vinci (1452-1519), extrapola lirismo. Ao lado disso, como se verá também em *O ovo da serpente* (1977), há a metáfora da miséria humana diante dos horrores da guerra. Este tema, por sinal, alegorizado ou não, é recorrente na filmografia do sueco, o que, por si só, bastaria para rechaçar a pecha de omisso em face às questões políticas de seu tempo.

Por último, o que vem evidenciar as inovações estéticas de Ingmar Bergman, a improvisação como uma alternativa de solução para algumas dificuldades na realização do filme. Este fato, recorrente na sua obra, curiosamente vem a resultar, no caso em tela, numa das imagens mais soberbas do cinema⁴⁰: a cena final, em que a Morte dança com os seus eleitos, em plano geral, em que se veem as silhuetas dos corpos contra uma luz difusa, é irretocável, realçando a plasticidade de fotogramas em preto e branco que remetem a *Dança* (1909), de Henri Matisse, pelo rigor da composição e perfeita harmonia entre as massas, das figuras humanas, do céu, ao fundo, e da terra. Como no quadro do francês, a cena final de *O sétimo selo* impressiona pelo movimento dos corpos, dos pés e das mãos que parecem dar sequência ao movimento uns dos outros, qual uma roda em torno de um eixo, que gira e gira sem interrupção, pelo sem-fim dos tempos.

4.2. Morangos silvestres

A história de *Morangos silvestres* (*Smultronslälle* – Suécia – 1957) é simples, sobremodo quando se considera que o cineasta explora em profundidade alguns dos temas centrais de sua obra: a velhice, a solidão, o drama humano diante da proximidade da morte. O médico Isak Borg (Victor Sjöström), já senil, enquanto viaja até a Universidade de Lund, onde será homenageado com um prêmio importante, recorda momentos marcantes de sua vida. A meio caminho entre Estocolmo e Lund, dá carona a três jovens: uma moça e um casal de namorados. A presença dos jovens e os sítios em que esteve um dia fazem Borg recordar um grande amor de

⁴⁰ O filme já fora concluído, o cenário desfeito, as máquinas encaixotadas, quando Bergman decidiu realizar a cena. Como não houvesse mais atores no set, fez a cena utilizando, através de silhuetas, o pessoal de apoio como intérpretes.

sua vida. O relato de Bergman ganha força e o filme penetra escaninhos da espiritualidade humana, num jogo de literatura e técnica cinematográfica impressionante. Narrativa à James Joyce (1882-1941), no espaço de 24 horas, com um apuro de linguagem e domínio da técnica cinematográfica, Bergman “rebobina” a vida do protagonista com envolvimento subjetivo digno de nota.

Reportando-se a Sjöström, no livro de memórias *Imagens*, o autor de *Morangos silvestres* faz um comentário relevante para a presente pesquisa:

[...] O desquite da terceira esposa ainda me fazia sofrer muito. Foi uma experiência estranha aquela de amar alguém com quem já não era possível viver. Também a vida em comum com Bibi Andersson, uma vida branda e criativa, havia começado a ruir, já não me recordo por qual motivo. Com meus pais mantinha uma guerra aberta. Com meu pai não podia ou não queria falar, com minha mãe tentei repetidas vezes uma reconciliação temporária, mas, como dizemos em sueco, ‘havia demasiados cadáveres no guarda-roupa’. (BERGMAN, 1996).

Os temas do amor, do medo da morte, da dificuldade em lidar com o envelhecimento afloram em *Morangos silvestres* com um lirismo prodigioso, revelando a arte como meio, para o realizador, de revisitar alguns conflitos pessoais extremamente marcantes, verdadeiro *leitmotiv* com o qual constrói um cinema de identidade autoral inconfundível. O filme explora outros temas que são caros ao cineasta sueco. O conflito decorrente das relações complicadas com os pais, na linha do que já indicara a reflexão de Bergman acima destacada, verticaliza-se. E o autor vai adiante, na intenção assumida de tornar públicas algumas intersecções:

Suponho que um dos motivos mais fortes que se escondem atrás de *Morangos Silvestres* está justamente nisso. Eu fazia uma idéia da minha pessoa a partir da pessoa que meu pai era e procurava uma explicação para os conflitos acérrimos que tinha com a minha mãe. Percebia que eu fora filho não desejado, parido durante uma crise física e psíquica de minha mãe. (BERGMAN, 1996, p. 17).

Em *Morangos Silvestres*, a exemplo do que ocorre em alguns filmes emblemáticos de sua obra, como *A paixão de Anna* (1970), *Cenas de um casamento* (1972), *Fanny e Alexander* (1982) e *Sarabanda* (2003), são visíveis as projeções autobiográficas do cineasta. Na contramão do que se pode concluir a partir da declaração acima, em que Bergman se refere particularmente a *Morangos*

Silvestres, todavia, o viés pessoal assume uma dimensão mais existencial, passando ao largo do problema rigorosamente amoroso, que vai aflorar, nitidamente, em *A paixão de Anna* e *Cenas de um casamento*, verdadeiros depoimentos sobre relacionamento. No primeiro, por exemplo, Andreas Winkelman (Max Von Sydow), tem muito do próprio Ingmar Bergman: solitário em uma ilha, o personagem depara-se, por acaso, com uma mulher, Anna, interpretada por Liv Ullmann. Conhece um casal, Eva (Bibi Andersson) e Elis Vergerus (Erland Josephson) e os dois casais passam a viver uma relação complicada. Segundo Marcel Martin (1990), o componente autobiográfico é ainda mais evidente pelo significado do nome Winkelman, etimologicamente “o homem que se retira para um canto”. O perfil psicológico do realizador, assumidamente interiorizado e amante da vida solitária, segundo o estudioso francês, constitui uma pista para o desvendamento da dimensão subjetiva do drama central do filme. Sem deixar de observar que se trata, outrossim, de um filme de nítida vocação existencialista, no qual o cineasta expõe o fracasso do amor, o não sentido da vida e a consciência do final trágico da existência dos homens.

Pelo viés da análise proposta, cabe realçar que a análise de *Morangos silvestres*, a propósito do que se faz aqui com os filmes examinados, leva em consideração os recursos estéticos propriamente ditos: a escolha dos planos, a utilização enfática do *close-up* (em que se dão os mergulhos de análise psicológica dos personagens), a duração destes planos, as angulações, os enquadres com que delimita o envolvimento dos personagens no conflito, o cromatismo do ambiente e do guarda-roupa, na originalidade com que tece a narrativa fílmica e o arrolamento dos núcleos dramáticos.

Aqui, é o domínio da técnica cinematográfica que sobressai, em que pese tratar-se de um filme de construção narrativa simples. Duas cenas, nesse aspecto, chamam a atenção. No início do filme, quando Borg empreende sua viagem e se depara com os três jovens que o abordam pedindo carona, o plano é de uma força estética rara (Figura 5): Isak Borg vê (e por extensão o espectador) os rostos radiantes, sorrisos soltos, dos três, realçando a alegria da vida, a ‘janela’ através da qual o velho passa, como que num passe de mágica, a entregar-se à experiência onírica. A imagem desencadeia a reconstituição do passado de Borg, possibilitando-lhe o desfiar das lembranças e o arcabouço emocional de quando, um dia, pôde viver a mesma gratuidade que, através do vidro do carro, pode agora vislumbrar na

expressão de absoluta felicidade dos três jovens. A cena, diga-se em tempo, estabelece uma rima de grande força poética com a cena em que Borg e seus caroneiros se despedem: os três prestam-lhe uma tocante homenagem, ofertando-lhe um buquê de flores campestres. Bergman usa, alternadamente, *plongée* e *contra-plongée*, o que confere ao quadro narrativo as perspectivas diferentes de duas gerações tão distantes. Do alto, a perspectiva do ancião, a percepção 'superior' de quem traz no olhar as imagens de uma história já vista e corroída pelo tempo. Na perspectiva dos jovens, embaixo, o reconhecimento da grandeza existencial de quem chega ao fim da vida com a dignidade de Borg. Em meio a isso, não estaria Bergman explorando o problema da comunicação entre os homens? A virtualidade fílmica do artista, o que se repete, aqui e além, nas cenas, tomadas, sequências do filme, das mais banais às mais densas do ponto de vista narratológico.

A ação, que transcorre no espaço de 24 horas, como dito, começa com o quadro absolutamente escuro, ouve-se o toque reverberativo de um relógio, *fade in* e um plano geral dá a visualizar, num ângulo oblíquo e de costas, o protagonista, Isaak Borg, sentado a uma mesa de trabalho. É quando este inicia um discurso interior, debruçado sobre o papel em que redige, supostamente, as suas memórias: "Nossa relação com as pessoas consiste em discutir com elas e criticá-las. Foi isso que me afastou, por vontade própria de toda a minha vida social". Corte para um plano aproximado. O médico, afastando-se da mesa, continua: "Isso tornou a minha vida solitária". Ele se aproxima da mesa e toma nas mãos um charuto, acendendo-o, enquanto a voz interior prossegue: "Sempre trabalhei muito e sou grato por isso". *Raccord* de olhar para o fora de campo. Corte e tem-se um plano aproximado de fotos antigas dispostas numa mesa ao lado, enquanto ouve-se a narração do médico: "Comecei a trabalhar para sobreviver e acabei amando a ciência. Tenho um filho, que também é médico e mora em Lund". A câmera movimenta-se em panorâmica e outras fotos são reveladas: um casal e, noutra moldura, três crianças. Ouve-se a voz do médico, agora fora de quadro: "Ele foi casado durante anos, mas não teve filhos". Corte seco e vê-se, noutra mesa, ao lado de um globo terrestre, a foto de uma idosa: "Minha mãe ainda vive e, apesar da idade, é uma pessoa ativa". Novo corte e, em plano-detalle, há uma bandeja com uma garrafa de conhaque. O médico apanha a taça e degusta a bebida. Novo corte e, na mesma mesa em que está a garrafa, agora se pode ver a foto de uma mulher, a mulher de Borg, conforme revela a voz em *off*: "Minha esposa Karin morreu há muitos anos". Corte e, num

plano americano, vê-se, através da porta que se abre, uma mulher, a governanta da casa, chamando-o para o jantar. Isaak Borg, num plano aproximado, volta-se para a porta e diz, voltando-se novamente para a mesa: “Tenho o privilégio de ter uma boa empregada”. Levanta-se e a câmera fecha para um plano-detelhe dos papeis sobre a mesa. Borg: “Talvez deva acrescentar que sou um velho meticoloso”, enquanto o plano vai se abrindo. Corte e, em plano americano, Borg arruma os papeis: “... o que às vezes tornou a vida penosa, tanto para mim quanto para os que convivem comigo”. O médico afasta-se e a câmera o acompanha, em panorâmica. Ao fundo, veem-se os porta-retratos e, em plano anterior, um tablado de xadrez. Borg esboça um gesto, como a querer mexer nas pedras do xadrez, mas se retira, olhando, ainda uma vez, para os papeis sobre a mesa, fora de campo: “Meu nome é Eberhard Isaak Borg, e tenho 78 anos”. Corte e, em primeiro plano, ocupando todo o *écran*, o cão que o acompanha é enquadrado num *travelling* da câmera. Corte para um plano geral da mesa: “Amanhã receberei o Título Honorário na Catedral de Lund”. *Fade out*. A sequência dura 2 minutos e 11 planos. Só então, surgem os créditos do filme, sob a música de Erik Nordgren e Göte Lovén.

A cena de abertura de *Morangos Silvestres*, conforme se vê pela descrição acima, está alicerçada nas chamadas regras do cinema clássico, objetivando, antes de qualquer coisa, apresentar os personagens ao espectador, introduzindo-o, com o ritmo e a clareza indispensáveis para uma perfeita compreensão, no enredo da obra. Os enquadramentos, os tipos de planos escolhidos, sua angulação, os movimentos suaves e precisos da câmera, tudo está em absoluta sintonia com a narração da história. Exímio criador de imagens, todavia, e artista completo que é, Bergman vai além: enquanto observa o que preceitua a gramática cinematográfica, o lado até aqui “clássico” de sua arte, o faz com a sensibilidade do esteta, explorando nos mínimos detalhes a potencialidade plástica de cada ‘recorte’, os adereços da cenografia, o conteúdo simbólico dos mesmos, a pontuação da música, os efeitos da luz, a força dramática do texto do roteiro e as expressões físicas do ator – e a forma perfeita com que apresenta o protagonista e traça com economia de meios seu perfil psicológico. As informações do significado fílmico, em coisa de dois minutos, são agora do conhecimento do espectador. A história pode se desenvolver, os objetivos da narração inteiramente atingidos. A expectativa, assim, é que a segunda sequência se mostre sem qualquer dificuldade de compreensão, como é próprio da narrativa clássica. Mas Bergman surpreende.

Aos 3 minutos e 33 segundos, a próxima sequência tem início com um plano aproximado do rosto de Isaak Borg dormindo, irrequietamente. Ouve-se a sua voz *off*, anunciando: “Na noite do primeiro dia de junho tive um sonho estranho”. Abre-se um *close-up* do seu rosto de perfil. A câmera o acompanha em *travelling*, enquanto a voz *off* narra o sonho. A câmera fecha o ângulo, enquanto o rosto do personagem é mostrado quase inteiramente de frente. A câmera, agora, permanece fixa e Isaak Borg se volta de costas, distanciando-se dela: “Sonhei que durante minha caminhada matinal, eu me perdi numa parte desconhecida da cidade, com ruas desertas e casas em ruínas”. O restante da sequência se dá sem a voz do personagem, ouvindo-se apenas os ruídos e a música de fundo. Borg caminha em direção ao ponto de fuga da imagem, diminuindo, naturalmente, o tamanho de sua imagem no *écran*. Corte para um plano médio em que se vê o personagem dirigindo o seu olhar para o alto, no fora de campo. Ele se desloca no quadro, de modo a permitir que o espectador perceba a sua expressão de estarecimento com o objeto visualizado fora do campo. Corte brusco e, em *contre-plongée*, pendendo de uma armação de ferro, há um estranho relógio, sem ponteiros e decorado, na parte inferior, com dois imensos olhos, um dos quais derrama lágrimas escuras, supostamente de sangue (Figura 6). Isaak Borg apanha no bolso um relógio, abre-o, pensativo, novo corte para um plano-detulhe: o relógio também está sem ponteiros. Plano americano do personagem que, mais compenetrado, olha novamente para o relógio grande, no fora de campo. O velho tira o chapéu, o olhar fixo para o relógio fora do quadro. Enquanto leva a mão ao rosto, ouve-se o barulho de cascos de cavalos que se aproximam. Enquanto dá alguns passos à frente, Borg é acompanhado por uma panorâmica, e sua imagem é centralizada no *écran*, à sombra de um poste de luz. Corte brusco e a câmera enquadra outra vez o relógio, ao alto, em *contre-plongée*. Novo corte para o senhor Borg, agora mais angustiado, o olhar fixo no relógio que não aparece no quadro. *Travelling* para frente, enquadrando o seu rosto em grande plano. Ele é visto em plano distante, enquanto volta-se para a esquerda do *écran*, visualizando, fora de campo, o que se entende ser os cavalos de cujos cascos ouviram-se os ruídos. O personagem caminha e é acompanhado por um *travelling* de alguns segundos, até que a câmera, imóvel, acompanhe seus movimentos. Ele se volta para a direita do quadro e caminha a passos largos, enquanto se ouvem os cascos dos animais aproximando-se. *Travelling*. O barulho dos cavalos se intensifica. A câmera para e, antes que o senhor Borg saia do campo, um corte para um grande plano dele, de perfil. Ele se

volta para a câmara e a fixa rapidamente. Novo corte e tem-se um plano da rua vazia, com expressiva profundidade de campo. Num grande plano do senhor Borg, este se volta para a esquerda do *écran*. Corte para um homem de costas. Novamente, surge a imagem do senhor Borg em grande plano e ele sai rapidamente do quadro. Há um plano aproximado dele, de costas, e, pouco à frente, também de costas, o desconhecido. Isaak Borg caminha em sua direção, enquanto o movimento de câmara o persegue em *travelling* para frente. O senhor Borg levanta a mão, vacilante, e toca as costas do homem. Corte para um *big close* do senhor Borg que manifesta estupefação. Corte brusco e depara-se com um rosto disforme do homem que se volta para ele. Em primeiro plano, Borg está chocado com a aparência do desconhecido. Novo corte e, em plano mais aberto, está o senhor Borg, de costas, e o homem cai, estendendo-se ao chão. Em *contre-plongée* Isaak Borg olha apreensivo para o homem caído. Há um toque de relógio, corte para um plano do homem, de cuja cabeça, estilhaçada, escorre um líquido escuro. Ouvem-se badaladas de um sino, plano americano do senhor Borg que se volta para a direita do quadro e parece acompanhar algo no fora de campo. A câmara, então, acompanha-o em *travelling* lento. Ele está numa esquina e se volta para o fundo da rua perpendicular. Novo corte e seu rosto está em grande plano. Saindo de uma esquina, surge uma carroça tracionada por cavalos. A carroça se aproxima do aparelho, passando a ocupar todo o *écran*. Trata-se de uma carroça funerária. Corte rápido e, pela angulação do plano aberto em que se vê o senhor Borg, percebe-se que ele ainda não visualizara a carroça que desponta de uma transversal e toma a sua direção. Em grande plano, o senhor Borg desvia o seu olhar da carroça para o fora de quadro a sua esquerda. Corte e, em plano aberto, percebe-se que a roda da carroça vai chocar-se contra o poste. Em *contre-plongée*, uma parte do carro e o poste movimentando-se, depois de atingido pela carroça, ouvindo-se o barulho do choque. Numa angulação oblíqua, em plano aproximado, o senhor Borg acompanha o ocorrido. Plano-detelhe da roda chocando-se contra o poste, em tentativas seguidas de desvencilhar-se. Novo corte e, por entre as rodas do veículo, vê-se, ao fundo, atônito, o senhor Borg. A roda da carroça se solta e gira, veloz, na direção do velho, quase o atingindo, para se destroçar em pedaços. Grande plano da carroça, vendo-se os cavalos. Plano-detelhe do eixo da carroça, sem a roda. O senhor Borg é visto em plano americano clássico. Ouve-se o ranger da carroça, ainda presa ao poste. Corte para o velho, em plano médio. Rangido da carroça e, em plano aproximado, vê-se um caixão de defunto dentro da carroça. Corte para o velho, em

close up, acompanhando o evento inesperado. Em plano próximo, o caixão desliza do interior do veículo, caindo ao chão. Corte rápido e, num plano mais aberto, o velho fixa o olhar no caixão. Com a câmera em angulação alta, aparece no quadro o velho diante do caixão. Câmera baixa em que o velho é enquadrado em plano americano. Fora do caixão, surge o braço do morto. Grande plano do senhor Borg fixando, em ângulo baixo, o olhar para o caixão. Novo corte para o plano-detulhe da mão do defunto. A música modula o ritmo dramático da cena. Plano próximo da mão e, ao fundo, está o senhor Borg. A câmera, supostamente na mão, treme a imagem discretamente, enquanto o velho se aproxima do caixão. Ele fixa a mão em que aparece, agora, num plano próximo, a mão que se move ameaçadoramente. A câmera mostra a reação do senhor Borg, em *close* do seu rosto. Em plano próximo, a mão do senhor é tocada pela mão do morto. Corte rápido para o rosto de Borg, atônito. *Close* em seu rosto, enquanto tenta se soltar. A mão do morto torna-se mais ameaçadora. *Close* no senhor Borg. Novo corte e tem-se um plano fechado no rosto do defunto, movendo-se, ainda, dentro do caixão. O morto é o próprio Isaak Borg. Novo corte e, em *contre-plongée*, como que numa câmera subjetiva do campo de visualização do morto, o *close* do rosto do senhor Borg. Corte para as mãos engalfinhadas dos dois. Planos rápidos: rosto do defunto, *close* do senhor Borg, novamente o defunto, *big close* do senhor Borg, o defunto e, em *closes* rápidos e alternados, tem-se as duas faces fundindo-se, desfocadas. Corte. *Big close* do rosto do senhor Borg, despertando de um pesadelo. O *close* é bergmaniano, expressivo, demorado. A sequência tem 66 planos, dos quais 20 são *close-up*, entre normais, médios e extremos. A duração dos planos vai variar entre 8 e menos de 1 segundo.

Considerando, pois, o uso sistemático de grandes planos, que não é um fato que se limita ao filme analisado, cabe, aqui, discorrer mais atentamente sobre esta marca de estilo no cinema de Ingmar Bergman: Com efeito, sendo o *close-up* um recurso de uso recorrente e aparentemente simples, constitui um desafio em termos estéticos. Seu uso indiscriminado pode banalizar a força expressiva de que é detentor, na contramão de suas funções como um poderoso instrumento da narrativa. Sua força mais significativa é aproximar o espectador do que existe de mais importante no comportamento do personagem, de suas emoções, da tensão psicológica ou dos eventuais titubeios de suas reações em momentos pontuais do filme. Ou, considerando-se que o *close-up* pode ser de um objeto, um detalhe qualquer de um elemento da cenografia, dando uma informação ou afirmando

visualmente um pormenor de um tema, como o relógio de Isaak Borg na sequência analisada. Não à toa, por isso, renomados estudiosos do cinema consideram-no um referencial para o surgimento da nova arte, a exemplo de Anatol Rosenfeld, em livro conhecido, para quem “Não é exagero dizer-se que com o *close-up* o cinema se descobriu a si mesmo como meio de expressão, portanto, como arte” (ROSENFELD, 2009, p. 209).

Voltando a Bergman, cujo uso do grande plano, como dito, constitui, de fato, uma das características mais marcantes do seu estilo, é ele citado com especial atenção por Gilles Deleuze. Em *A Imagem-Movimento*, no capítulo dedicado à imagem-afecção, começa assim o seu texto: “A imagem-afecção é o grande plano e o grande plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o grande plano não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas antes dava uma leitura afetiva de todo o filme” (DELEUZE, 1983, p. 137). Logo depois de comentar (e reafirmar) o que diz o cineasta russo, operando a caracterização do que define como “rosto” e a relação existente entre o que é cenário e o que é personagem, entre planos de paisagem natural e planos do corpo do ator, Deleuze procura analisar porque, para Bergman, “A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema”, afirmando-o como “o autor [Bergman] que mais insistiu no nexos fundamental que une o cineasta, o rosto e o grande plano”. Não é muito dizer, segundo se pode concluir textualmente da leitura do livro de Deleuze, é que esta preocupação do realizador sueco não se limita à reflexão teórica, mas, também e de modo mais relevante, na sua própria filmografia. Linhas seguidas ao comentário referido, o filósofo francês, sem mencionar o título, reporta-se ao filme *Persona* para considerá-lo uma ideia de Bergman sobre o plano-afecção:

Uma personagem abandonou a sua profissão, renunciou ao seu papel social; já não pode ou já não quer se comunicar, impõe-se um mutismo quase absoluto; perde a sua individuação, a ponto de ganhar uma estranha semelhança com a outra personagem, uma semelhança por defeito ou por ausência. Com efeito essas funções do rosto supõem a atualidade de um estado de coisas em que pessoas agem e percebem. A imagem-afecção dissolve-as, fá-las desaparecer. Reconhecemos aqui um argumento de Bergman. (DELEUZE, 1983, p. 154).

A atenção dispensada ao realizador sueco por Deleuze é recorrente em todo o capítulo, colocando-o, assim, entre os cineastas que fizeram do *close-up* uma

propriedade incontornável do seu estilo. Nesses termos, só há, para Bergman, um paralelo possível: Carl Theodor Dreyer. Gilles Deleuze vai citar, ainda, o olhar-câmera de Harriet Andersson, em *Mônica e o desejo* (já mencionado – ver Figura 1), como um exemplo de imagem-afecção, reconhecendo-o por seu significado ‘distanciador’, o que vem ao encontro do que fora identificado no início deste estudo como um índice de modernidade na filmografia de Bergman. Aliás, aqui talvez resida um aspecto da sua teoria que parece passível de uma análise mais atenta, sob pena de ter o estudioso francês incidido numa contradição, uma vez que, já nas páginas seguintes, contradiz aqueles críticos que veem no grande plano uma descontinuidade do filme. Referindo-se ao que identifica como os dois polos do afeto, poder e qualidade, Deleuze conclui:

O que compromete quanto a este ponto a integridade do grande plano é a ideia de que ele nos apresenta um objeto parcial, destacado de um conjunto ou arrancado a um conjunto de que faria parte. A psicanálise e a linguística tiram proveito disso, uma por julgar descobrir então na imagem uma estrutura do inconsciente (castração) e a outra um processo constituinte de linguagem [...]. Quando os críticos aceitam a ideia do objeto parcial, veem no grande plano a marca de um fracionamento ou de um corte, dizendo uns que é preciso reconciliá-lo com a continuidade do filme e os outros que este corte revela pelo contrário uma descontinuidade fílmica essencial. Mas, de facto, o grande plano, o rosto grande-plano, não tem nada a ver com um objeto parcial (exceto num caso que veremos mais adiante). (DELEUZE, 1983, pp. 148, 149).

Deleuze, citando, Bela Bálasz, afirma que “o grande plano não arranca de modo nenhum o seu objeto a um conjunto de que faria parte, de que ele seria uma parte, mas, o que é completamente diferente, ‘abstrai-os de todas as coordenadas espacio-temporais’” (DELEUZE, 1983, pp. 149). Para o que aqui se coloca é essa perda das coordenadas de espaço e tempo que daria ao olhar-câmera de Harriet Andersson, em *Mônica e o desejo*, a função transgressora referida no início deste trabalho. E que parece conferir ao plano, segundo palavras do próprio Deleuze, “uma distância que lhe é própria”.

Em resumo, para Deleuze, a imagem-afecção, ou imagem afeto, é o primeiro plano, enquadramento que dá à imagem a “qualidade de sentimento” capaz de mexer com a percepção do espectador, suas emoções e qualquer outra força interior que eclode do fundo dos sentidos. Em *Morangos silvestres* (e na grande maioria dos

filmes de Bergman), como nos mais de 20 *closes* da sequência analisada acima, é o rosto a que cabe os movimentos de expressão. Ou nos grandes planos do relógio sem ponteiros, da mesma sequência, que, não sendo rosto (plano-detalhe), segundo Deleuze em sua teoria, é ‘coisa rostificada’, a superfície refletora capaz de ‘micromovimentos expressivos’ que ‘nos encara, nos olha mesmo se ela não parece com um rosto’.

Em nenhum outro filme de Bergman, como se pode ver a partir da decomposição da sequência plano a plano, a decupagem vai ser tão importante para o seu resultado final. Considerando que o termo, *découpage*, no original, é utilizado para a ação de cortar, recortar, dividir etc., na linguagem cinematográfica pode também ser empregado no sentido de planificação (anterior à filmagem), ou posterior, no sentido de ‘montar’ plano a plano, o que parece ser o caso da sequência em exame. Pode-se falar que a montagem é proeminente em termos de escolhas e decisões do diretor, mais até que a direção do ator e a orientação de movimento de câmera. A análise por decomposição da sequência, conforme feita acima, é, neste caso, muito importante, na medida em que implica numa possibilidade de interpretação da mesma. Tal procedimento evidencia, ainda, o peso da montagem como um elemento de estilo e/ou retórico. Num filme de extração clássica, como *Morangos silvestres*, tem-se, assim, a presença de uma realização mais ágil do que seria recomendado na perspectiva de uma direção mais convencional. Uma sequência que poderia ter um número reduzido de planos (trata-se da representação de um sonho) exorbita esta expectativa em função de escolhas mais pessoais e criativas. Não há esbatimentos, imagem trêmula, fusões ‘enevoadas’, como é comum na narrativa clássica. A utilização de planos de curtíssima duração, como no momento em que Isaak Borg debruça-se sobre o caixão e é segurado pela mão do morto, ilustra isto. Bergman apenas desfoca a imagem, timidamente. Os cortes são numerosos, o que empresta à lógica narrativa uma força alucinante, passando para o espectador uma tensão que a cena, por si só, não teria de modo igualmente impactante sem esses procedimentos. Naturalmente, que o início, com a narração do protagonista alertando sobre o sonho, e o fim da sequência, com este efeito, orientam o espectador para a leitura devida, sem deixá-lo desorientado quanto ao que ocorre na narrativa.

Segundo Bordwell, um filme clássico, com raríssimas exceções, do começo do cinema sonoro (final da década de 1920) até os anos 1960, tinha de 300 a 700

planos, com uma duração média variando de 8 a 11 segundos (BORDWELL, 2008, p. 47). O estudioso aponta o aumento do número de planos e a diminuição de sua duração média como uma tendência do cinema mundial a partir dos anos 1960.

[...] o ritmo vem se acelerando sensivelmente; desse modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de 3 a 8 segundos em 1980. Nos anos 1990 essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de 2 a 8 segundos. (BORDWELL, 2008, p. 48).

Morangos silvestres tem 574 planos. Não se está, com isso, levantando aqui hipóteses improváveis, mas evidenciando a sensibilidade estética do diretor para uma possibilidade de planificação mais arrojada, o que parece relevante, sobretudo por se tratar, como no caso, de um filme ‘pensado’ dentro de parâmetros formais mais clássicos. Para esses, diz Jacques Aumont, em seu *Análise do Filme* (2004, p. 40), a duração dos planos gira em torno dos 10 segundos, ligados por uma pontuação bem definida (esbatimentos, íris, *fade out* etc.). Nesse sentido, chama-se a atenção para o fato de que os cortes, na sequência em questão, acontecem bruscamente, o que, aliás, não será um fato isolado na obra de Bergman desde então. Sob este aspecto, o cineasta sueco coloca-se dentro de certa tendência do cinema moderno, na linha de um Robert Bresson (com cuja obra terá tão poucos elementos em comum) ou um Jean-Luc Godard, que, lembra Aumont, sistematizou o uso desse tipo de montagem, o que se tornaria um traço de modernidade no cinema.

A propósito, abandonando a unidade menor em favor da maior, saindo do plano para a sequência, portanto, também se depara aqui com um aspecto relevante na realização de *Morangos silvestres*. A segmentação do filme é bastante irregular, o que, de certo modo, pode ensejar uma dificuldade de fragmentação com fins de análise: a sua estrutura, mesmo obedecendo a uma lógica do cânone clássico, uma linearidade mais ou menos comum, apresenta uma segmentação imprecisa, encadeada por elementos narrativos mal definidos. Sua delimitação apresenta uma complexidade incomum para um filme de concepção clássica. Essa dificuldade representa aspectos de transgressão das estratégias narrativas do cinema clássico e aponta para uma busca de novas alternativas de decupagem. E já que Godard foi citado, a propósito do corte seco, não é muito lembrar que essa mesma

complexidade vai ser encontrada, alguns anos depois de *Morangos silvestres*, em *Acochado (À bout de souffle* – França – 1959). Em *Vergonha*, dez anos depois, Ingmar Bergman vai explorar esse dispositivo técnico em proporções inquietantes, o que justifica a análise aqui levada a efeito deste filme em suas supostas interlocuções com a estética da Nouvelle Vague. No caso de *Morangos silvestres*, a exemplo do que se pode ver no filme de Jean-Luc Godard, também se pode encontrar uma segmentação irregular, uma alternância de sequências longas e sequências curtas. Exatamente como na planificação referida. É relevante evidenciar, todavia, que essas questões de estrutura interna dos filmes não podem ser observadas de maneira inflexível. O fato de se tomar como referência um parâmetro de “classicismo”, não significa ignorar que essa lógica nem sempre seja seguida, mesmo em filmes de extração mais convencional.

Outro aspecto que parece importante é a forma como Bergman explora o som, o monólogo interior, os ruídos, efeitos sonoros, para levar o espectador a penetrar na intimidade do personagem. Esses recursos, que são pormenores proeminentes no filme, é que parecem dar à imagem a textura que tem – um dos elementos plásticos que mais impressionam em *Morangos silvestres* e que servem prodigiosamente para ditar ao espectador o ponto de vista do personagem e sua densidade interior. Nesse sentido, pois, é que o *close-up* impõe-se com tanta frequência e de forma tão expressiva ao longo do filme.

A força expressiva da composição, que decorre de uma fina sensibilidade plástica do cineasta, em *Morangos silvestres* alcança níveis tão rigorosos que, não raro, levaram a crítica a considerar Bergman um autor “formalista”, o que, inapropriado como julgamento estético, contradiz a dominante tendência para analisá-lo pelo assunto de cada filme. É nesse fio tênue que separa o significante do significado que o cineasta sueco se equilibra altaneiro, com uma capacidade incomparável para extrair sentido de cada imagem. Bergman, que só experimentalmente realizara filmes mudos, revela-se atento ao material plástico que dava a esse cinema um relevo estético tão reconhecido por todos. A ausência de falas, no caso em exame, é explorada de modo atento, rigoroso, dando realce aos estados psicológicos do personagem, a simbologia de cada adereço, o ambiente, conduzindo o espectador pelo curso geral da história. Os efeitos sonoros, porém, como na sequência tratada, dialeticamente associados ao silêncio de Isaak Borg, parecem perturbadores. Os cascos dos cavalos de encontro às pedras da rua, o

gemido das rodas da carroça na tentativa desesperada de desvencilhar-se do obstáculo, o barulho dos ferros chocando-se, elevam o ritmo dramático da cena e impressionam por sua concepção textual no *écran*.

Para finalizar este sucinto 'olhar' sobre *Morangos silvestres*, aventa-se a ideia de que a obra de Bergman está fortemente marcada pelo lirismo poético do texto, da imagem e do som, amplamente explorados como meio de ressignificação dos sentimentos pessoais do artista. A fim de exemplificar essa inspiração recorrente no que há de mais representativo do cinema bergmaniano, ainda reportando ao clássico de 1957, devolve-se a palavra ao próprio Bergman:

Procurava meu pai e minha mãe, mas não podia encontrá-los. A cena final de *Morangos silvestres* contém uma forte dose de saudade e nostalgia: Sara toma a mão de Isak Borg, levando-o para uma clareira da floresta, na qual bate o sol. Do outro lado do canal ele pode divisar seus pais que lhe acenam.

Por toda essa história perpassa um só motivo, apresentado sob muitas e variadas formas: a insuficiência do jogo da vida, a pobreza, o vazio, a ausência do perdão. Ainda hoje não posso avaliar, e naquela altura muito menos, como eu, por meio de *Morangos silvestres*, estava implorando a meus pais: vejam, compreendam e, se possível, me perdoem. (BERGMAN, 1996, p. 20).

Em *Bergman sobre Bergman*, um dos seus escritos de memórias, o autor sueco já fizera alusão a isso. Nele, Bergman narra como fora uma viagem a Uppsala, a cidade em que nasceu, como fora seduzido pela vontade de visitar a casa em que vivera sua avó e como, ao fazê-lo, permanecera em pé, ante a porta de entrada para a cozinha, no que diz ter sido um instante mágico de regresso à infância. Os temas do amor e da velhice, desse modo, misturam-se poeticamente em *Morangos silvestres*, nomeadamente na cena do reencontro de Isak Borg (repare-se nas iniciais I, de Ingmar, e B, de Bergman) com a mãe senil.

O filme, como um todo, no entanto, está perpassado de intervenções inovadoras. Carregado de simbologias que explicam as muitas tentativas de analisá-lo pelo viés psicanalítico, expõe, ainda, a presença de Strindberg na arte de Bergman, como as incursões pelo 'jogo do sonho', de resto um expediente recorrente na obra do cineasta. Em *O Cinema segundo Bergman*, indagado sobre tais influências, o realizador não só as reconhece, como se refere objetivamente a *O sonho* e *A caminho de Damasco* como obras mais fortes nas suas relações com seu

conterrâneo, com quem chega a relatar um encontro imaginário. *Jogo de sonho* é o título original da peça de Strindberg e pela expressão “jogo de sonho”, tal qual utilizada aqui, deve-se entender a inserção do maravilhoso, do onírico e do simbólico em peças do cotidiano. Jean-Pierre Sarrazac, em seu trabalho sobre a dramaturgia moderna, cita o próprio Strindberg acerca do ‘jogo de sonho’ em sua peça:

Nesse drama onírico o autor procurou imitar a forma incoerente, aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil [...] Os personagens se duplicam, desdobram, evaporam e condensam. Mas uma consciência os domina a todos, é da do sonhador (SARRAZAC, 2012, pp. 101, 102).

E o próprio Bergman observa sobre a cena do caixão: “Eu mesmo já o tinha tido, e me contentei em transpor para a tela”.

Com efeito, *Morangos silvestres* é um filme, a um tempo profundamente pessoal e universal, talvez o mais universal dos filmes de Ingmar Bergman, razão pela qual, decorrido meio século desde a sua realização, continua atual, seduzindo com sua força e seu encanto a cinéfilos e críticos do mundo inteiro. Nenhuma palavra se prestaria tão bem, na ótica da análise aqui proposta, para definir este filme capaz de suscitar com sua atemporalidade o interesse de públicos de qualquer tempo, como a palavra ‘sinfonismo’, com que se diz, na Literatura e nas Artes em geral, da autenticidade clássica de uma obra, pois o clássico, como quis Sainte-Beuve, “é contemporâneo de todas as idades, de todos os tempos”.

CAPÍTULO 5 – TERCEIRA FASE (1966 – 1976)

Começando, portanto, com *Persona* (1966), a terceira fase é a mais destacada da obra de Ingmar Bergman, aquela em que sua arte, construída com o rigor de um cineasta inteiramente amadurecido, quer como roteirista, quer como realizador, oscila entre a transgressão consciente dos preceitos estabelecidos pela sintaxe fílmica – como parece ser o caso de *Persona*, em que se sobressaem complexos experimentos de linguagem – e uma simplicidade narrativa que beira o banal – o caso, por exemplo, de *Cenas de um casamento* (1972).

Nesta fase, contudo, depara-se com filmes importantes de sua trajetória artística. *Face a face* (*Ansiktet mot ansiktet* – Suécia / Itália – 1976) é, sob muitos aspectos, merecedor de atenção, pela força estética de sua narrativa, essencialmente acentuada pelo que se pode definir como o estilo de Bergman. Sem falar de *Gritos e sussurros* (*Viskningar och Rop* – Suécia – 1972). Além dele, completa o que há de mais representativo desta fase o popular *Sonata de outono* (*Hortssonat* – Suécia / França / Alemanha – 1978), um filme belamente dirigido que marca a passagem isolada da atriz Ingrid Bergman (1915-1982) à frente das câmeras do diretor conterrâneo.

5.1. *Persona*

Persona se depara com o cineasta em pleno domínio da carpintaria cinematográfica, em níveis só alcançados antes, por ele, em *O sétimo selo* e *Morangos silvestres*, ambos de 1957. Pela densidade dramática do argumento e pelo manuseio absolutamente desconcertante dos recursos técnicos, que mais interessam neste trabalho, *Persona* tem uma textura de imagens inconfundível e uma luz que pode exemplificar, com justiça, um dos momentos áureos do cinema. Mas são os enquadramentos e angulações de câmera, bem como os experimentos de montagem que vão constituir o conjunto de elementos formais verdadeiramente transgressores. Neste filme, curiosa e equivocadamente intitulado no Brasil *Quando duas mulheres pecam*, aparece de uma vez por todas sobrepujada, em sua obra, a dicotomia clássico/moderno, considerando-se o termo clássico na perspectiva

referida na introdução deste trabalho. Clássico e moderno tomando-se o primeiro termo apenas como uma adjetivação que dê ao cineasta sueco o realce de que é reconhecidamente merecedor, pelo domínio da linguagem e dos meios cinematográficos explorados no filme. O segundo, pelo que realizou em sua incontida busca por novas possibilidades e estratégias narrativas.

O enredo é relativamente simples: a atriz Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), durante uma apresentação da peça *Electra*, perde a voz por inteiro. O mutismo em relação aos que a rodeiam é absoluto, o que justifica seu internamento num hospital. Consciente de que o problema é de natureza estranha aos meios de que dispõe para tratá-la, a médica responsável por acompanhar Vogler cede sua casa de veraneio, numa ilha, a fim de que ela, na companhia da enfermeira Alma (Bibi Andersson), passe ali uma temporada. A intimidade em que passam a viver as duas mulheres coloca-as em situações de relacionamento complexas, o que vem a resultar numa experiência latente de dualidade psicótica e desvelado lesbianismo, que culmina numa inusitada troca de identidades.

Em *O cinema segundo Bergman*, o cineasta se reporta à gênese do filme com as seguintes palavras:

[...] Bibi e Liv tinham ficado amigas, e ele [Helander] tinha tirado uma foto delas na frente de uma parede. Elas estavam sentadas se bronzeando e quando vi esta fotografia, pensei imediatamente: 'Meu Deus, como são parecidas!' Havia uma semelhança bastante estranha. Em seguida, voltei para o hospital, continuava com vertigens. Mas a semelhança dessas duas mulheres me intrigava. Eu achava que seria divertido escrever alguma coisa, sobre duas pessoas que perdem sua identidade respectiva nas suas relações, e que de certa forma também se parecem. (BERGMAN, 1977, p. 160).

Bergman, à época atravessando sérios problemas de saúde, fora convidado por seu médico, Sture Helander, marido da atriz Gunnel Lindblom, a visitar sua casa. Lá, Helander projetara para o amigo cineasta alguns *slides*, entre os quais a foto de Bibi Andersson e Liv Ullmann, a que se refere acima. Na mesma entrevista, o diretor desce a detalhes sobre como tivera a ideia de realizar *Persona*: "De repente, tive uma ideia. Elas estavam sentadas e comparavam suas mãos. Era a primeira imagem, elas estavam sentadas, apresentavam suas mãos e tinham um grande chapéu na cabeça" (BERGMAN, 1977, p. 160). Afirma ter concluído existir naquela imagem algo capaz de lhe fazer nascer o desenvolvimento de uma história. Depois

de solicitar a contratação das duas atrizes, o cineasta, abordado pelo produtor Kenne Fant, que o visitava no hospital, resumiria assim o roteiro do que viria a ser o filme: “[...] é a história de uma pessoa que fala de uma outra que não diz nada. Em seguida, elas comparam suas mãos e finalmente elas se fundem uma na outra”. Nascia, pois, um dos filmes mais importantes de sua cinematografia e um dos mais significativos do cinema moderno.

Persona começa com uma sequência de cinco minutos, composta de 30 planos rápidos: dentre eles, pode-se ver uma máquina antiga de projeção; uma aranha repugnante; um pênis quase não identificável; flashes de luz; trechos de um filme de animação; uma tela em branco; cenas de um desenho em que um homem de pijama tenta fugir de uma caveira⁴¹; o sacrifício de um animal em que aparece um olho em plano de detalhe; manipulação da pele e dos órgãos internos do animal; mão sendo vazada por um prego (ouvem-se as marteladas); e, seguida a um corte seco, a imagem de um bosque no inverno; planos de detalhe de corpos humanos num necrotério; um rosto de cadáver mostrado de diferentes ângulos; um adolescente deitado em uma cama; a imagem em negativo de um rosto feminino e as mãos do rapaz tentando tocá-lo através de um imenso negatoscópio ou uma tela de projeção. As imagens são mostradas tendo, como fundo, alguns sons dissonantes. O ritmo da sequência é alucinante.

Assim, a abertura é construída por planos rápidos de imagens desconexas, que o cineasta transforma em narrativa pelos recursos de montagem, sem permitir, todavia, intencionalmente, a sua interpretação lógica. Já na sequência de abertura do filme, desse modo, Bergman radicalmente se contrapõe aos procedimentos da narrativa clássica, cujo esteio é a busca da compreensibilidade do texto fílmico pelo espectador. Na contramão disso, o cineasta explora a linguagem na sua função poética, tornando-a opaca, imaginativa, subjetiva, não-concreta e impalpável (Cf. SAVERNINI, 2004, p. 43). A linguagem, no caso – conforme preceitua Roman Jakobson (1975), em sua teoria acerca das funções da linguagem –, está centrada na própria mensagem, trabalhada, qual num poema, a partir dos elementos referenciais: os fotogramas isolados de cada plano dos quais resulta. A mensagem, todavia, é carregada de sentidos, mas a decodificação unívoca do texto-fílmico, inundado de poesia, é intencionalmente impossível. Cria-se, assim, uma atmosfera

⁴¹ Em duas outras situações, pelo menos, será visto este desenho inserido na diegese de filmes de Bergman.

favorável para a liberação das forças inconscientes do espectador, ensejando-lhe uma experiência que vai naturalmente transitar entre a realidade, da qual ainda não se desvinculara totalmente, sentado à poltrona do cinema, e uma sensação de torpor própria dos estágios iniciais do sonho. Uma experiência, em palavras mais objetivas, de natureza onírica e acendimento da memória inconsciente de que fala Pasolini, em obra já referida, *Empirismo hereje* (1982, p. 196).

Já na sequência de abertura do filme, reitera-se, Bergman cria uma atmosfera de absoluto estranhamento em face da imagem projetada e, em oposição às estratégias já cristalizadas do cinema clássico, cuja linguagem, através da ocultação dos meios empregados, nomeadamente a decupagem, promove a transparência e o ilusionismo, estabelece um imediato distanciamento entre o material fílmico e o espectador, expediente estético indicador da modernidade fílmica, pelo uso consciente da metalinguagem. Não à toa, pois, a sequência abre-se com a imagem de um projetor cinematográfico. Os planos são encadeados sem qualquer referencialidade lógica entre si; os cortes secos e os sons, tradicionalmente utilizados como um meio eficiente para a ligação dos planos, os *raccords*, servindo para evidenciar a fragmentação do texto imagético e criar um ritmo de fluxo fílmico desconcertante. Oportuno lembrar, em sua conferência *Cinema: instrumento de poesia* (México, 1953), Luis Buñuel, identificando caminhos e objetivos de sua teoria, defende um cinema “que fosse capaz de transcender o mundo tangível e desvelar aos espectadores um universo até então desconhecido, encoberto pela visão cotidiana das coisas” (*apud* SAVERNINI, 2004, p. 25).

Ao subverter os pressupostos obedecidos pela narrativa clássica, na sequência com que introduz o espectador na fábula de *Persona*, Bergman ‘deseduca-o’ em face de estratégias já cristalizadas, abrindo possibilidades novas de decodificação do texto fílmico – e o faz perceber, num automatismo perseguido pelo Surrealismo, a necessidade de desvendar o desconhecido que se avizinha (anunciado) pelo desvio da norma estética usual. Assim como em Buñuel, a obra de Bergman abre-se de forma provocatória, quase agressiva, intencionalmente transgressora em face das normas cinematográficas a que estamos habituados.

Reportando-se à cena antológica de *Um cão Andaluz* (*Un chien Andalou* – França – 1929), ‘filme-manifesto’ do cinema surrealista, em que um olho humano é seccionado por uma navalha ao início dos 17 minutos de sua duração, Buñuel

refere-se assim à razão de ser daquele que é considerado um dos planos mais impactantes da história da sétima arte:

Para submergir o espectador em um estado que permitisse a livre associação de ideias, era necessário produzir nele quase um choque traumático logo no começo do filme, por essa razão nós o começamos com o plano de um olho seccionado, muito eficaz. O espectador entrava num estado catártico necessário para aceitar o desenvolvimento ulterior. (*apud* SAVERNINI, 2004, p. 71).

Embora não se conheça declaração sua que confirme tal influência, Bergman realiza com a sequência de abertura de *Persona* exercício estético semelhante. A mão vazada por um prego, nela, tem o seu equivalente ao olho seccionado de *Um cão Andaluz*. Ao espectador, causará o mesmo impacto, levando-o a uma experiência instantânea de desconstrução de sua capacidade de racionalizar acerca daquilo que vê projetado na tela. Num exemplo mágico de interação emissor-receptor de uma mesma mensagem, vazada em linguagem poética, o automatismo surrealista estabelece-se como instância de construção de sentidos múltiplos. Esta parece ser a motivação do cineasta com a sequência que, impossibilitando qualquer explicação lógica por parte do receptor da mensagem, enseja com isso o surgimento de um universo de interpretações pessoais. A dicotomia visível/inteligível, um *topos* recorrente no campo da filosofia e da estética da arte, e tão caro à modernidade, encontra no cinema de Bergman um exemplo de ruptura de quaisquer barreiras, como aquelas estabelecidas pela narrativa clássica na intenção de desvendar pelo espectador o componente misterioso que deve emanar de toda obra de arte. Elevada a tensão de sua abertura a uma voltagem máxima, de súbito, o plano final da sequência ocasiona o relaxamento do espectador, devolvendo-lhe um estado de calma indispensável para a compreensão do desenvolvimento da história. A montagem, um recurso caro à narrativa clássica, é o elemento de que lança mão Bergman para construir um texto cinematográfico fundamentalmente moderno.

Em se tratando do cineasta sueco, é importante frisar, o que mais chama a atenção, em face de suas contribuições para o surgimento do que se pode rigorosamente classificar como cinema moderno, bem na esteira do que professoraria Pasolini, seguidamente a Buñuel, é que Bergman não prescinde, em nenhum momento de sua prolífica produção, dos fundamentos do cinema clássico. Pelo contrário, é através da reestruturação da carpintaria do cinema clássico que obtém o

resultado pretendido, mesmo os mais transgressores, como é o caso do filme *Persona*. Não será muito dizer, poucos cineastas terão, como Pasolini, rejeitado o mero experimentalismo, o vício da forma pela forma. Também Ingmar Bergman, lançando mão de escolhas tão originais e muitas vezes desaconselhadas pelos manuais do cinema clássico, manipulando os meios do grande cinema, procedeu a um diálogo estreito e bem sucedido entre o clássico e o moderno. É aí, por certo, que residiria uma de suas mais notáveis contribuições como realizador.

Na linha do que professam Buñuel e Pasolini, a sequência de abertura de *Persona* constitui um poema construído todo ele através de imagens. O próprio Bergman, assume essa intencionalidade: “Trabalhando no roteiro de *Persona*, eu tinha uma ideia bastante vaga de fazer um poema, não com palavras, mas com imagens, um poema sobre a situação que fez nascer esse filme” (BERGMAN, 1977, p. 162). É curioso salientar, portanto, que embora sejam por demais delicadas as fronteiras que separam a forma cinematográfica do seu conteúdo, neste caso depara-se com uma situação inusitada, uma vez que o conteúdo nasce de uma motivação plástica, ou seja, é da imagem que decorre o desenvolvimento de uma tessitura dramática. Bem ao gosto do que teoriza o cineasta italiano, Bergman intenciona desconstruir a aparência natural das coisas, reestruturá-las pela linguagem a partir do olhar, extraindo-lhes o que possa haver de mais profundo e mais desmedido em significados. “Exatamente como para os poemas”, diz ele, “a imagem significa coisas diferentes para seres diferentes” (BERGMAN, 1977, p. 162). Natural, portanto, que a sequência de abertura de *Persona* resulte em princípio indecifrável, sem perder, contudo, a força poética que parece explodir de forma mais sugestiva de cada plano que a constitui. Para Erika Savernini, em trabalho tantas vezes referido, o cineasta deve mergulhar no caos de imagens significantes disponíveis à sua percepção, torná-las possíveis (isto é, apreensíveis pela câmera em sua aparência exterior) para, só então, poder proceder à estilização (definida como “a qualidade expressiva individual”). É o que parece fazer Bergman, explorando, como o poeta, as possibilidades intangíveis dos vocábulos, o que existe de latente em cada objeto, imagetivamente representado na tela, estabelecendo, por duras que sejam essas imagens em sua frieza aparente, uma experiência muito próxima de toda atividade lúdica. A propósito, pensando criticamente a sua obra, o cineasta reiteradas vezes se refere ao manuseio do equipamento cinematográfico como uma brincadeira. Em *O cinema segundo Bergman*, reportando-se ao filme

Noites de circo (Gycklarnas afton – Suécia – 1953), faz alusão ao caráter lúdico do fazer artístico:

Muitos artistas parecem com crianças crescidas. Peguem Picasso, por exemplo, ele tem um rosto de criança. Churchill a mesma coisa, Stravinsky, Orson Welles, Hindemith também. Poderíamos citar Mozart. É verdade que não se conhece seu rosto, mas conforme os quadros, pode-se dizer que é uma criança grande, e o rosto de Beethoven é o de uma criancinha com raiva (BERGMAN, 1977, p. 71).

E arremata:

Eu estou consciente disto quando entro numa cena ou quando tenho uma câmera nas mãos e técnicos em volta. Então, digo a mim mesmo: ‘Veja, vamos começar uma brincadeira’. Eu me lembro exatamente como, quando eu era pequeno, retirava os meus brinquedos da caixa, um por um, antes de brincar. (BERGMAN, 1977, p. 72).

Com efeito, não é preciso ir longe para concluir que a experiência poética é, dada a própria natureza da linguagem da forma pela qual se constrói, uma experiência lúdica, sedutora, e deve se colocar sempre “para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertençam a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso”, no dizer de Johan Huizinga (2010). O cinema, em alguma medida, conforme o concebe Ingmar Bergman.

Persona, sabe-se, vem do grego e significa *máscara*. Na tragédia clássica, a máscara era usada para despistar certas limitações do espetáculo, dentre elas, o fato de que somente homens podiam atuar. Os papéis femininos eram interpretados por atores. Contudo, que relação se poderia estabelecer entre o filme e a origem da palavra que o intitula? Para Jung (1875-1961), o psicanalista suíço e fundador da análise crítica, o termo *máscara* é utilizado para definir um complexo da personalidade em que o indivíduo adota conscientemente uma personalidade artificial contrária aos seus traços de caráter, para se proteger, se defender ou para tentar se adaptar ao seu círculo. Em *O cinema segundo Bergman*, o cineasta faz uma curiosa reflexão sobre a natureza lúdica do espetáculo artístico, referindo-se à hipótese levantada por um dos entrevistadores acerca da presença da teoria junguiana no filme *Persona*: “Acho isto muito bem dito e é uma fórmula que se aplica

bem também ao meu filme. Para mim, estes seres que primeiro trocavam suas máscaras e depois dividiam a mesma máscara, eram fascinantes” (BERGMAN, 1977, p. 164).

Em que pese tratar-se de “um poema visual”, como quis o diretor e como o filme é apresentado ao espectador, por isto mesmo *Persona* é, ao mesmo tempo, o mais rebuscado do ponto de vista estético, de maior beleza plástica e o mais incompreensível em termos puramente intelectuais de toda a obra do cineasta sueco. Com uma fotografia extraordinária, um requinte de luz sem par na história do cinema de sua época, e um preto-e-branco que se impõe como uma necessidade estética insubstituível (não se pode imaginá-lo rodado em cores), o filme de Bergman, apelando para os meios convencionais da tecnologia cinematográfica, materializa uma experiência formal que torna o seu autor o mais legítimo representante do cinema moderno.

Do ponto de vista do argumento, *Persona* constitui um corpo dramático de múltiplas possibilidades interpretativas. Metaforizado no encontro de duas mulheres, em circunstâncias acidentais, cujas vidas passam a se misturar numa relação de realidade e aparência que se intensifica a níveis humanamente insuportáveis (já não se é capaz de distinguir o universo interior de uma e outra), *Persona* atira-se do local, como símbolo de uma Suécia indiferente aos dramas de outras partes do mundo, acomodada sob a ‘máscara’ de um país modelo, no que pode muito bem exemplificar o posicionamento político de um realizador tantas vezes acusado de omissos, ao universal que se corporifica na angústia do homem moderno diante da impossibilidade de comunicação e do descaso para com a dor alheia. No primeiro caso, é indispensável que se contextualize o filme dentro do seu período histórico: o mundo vivia um dos seus momentos mais delicados, a situação tendia a se agravar ainda mais, sob as mais diferentes formas de violência: Vietnã, conflito árabe-israelense, práticas de tortura no continente latino-americano, a fome devastadora em países da África, guerrilhas, golpes de Estado, revoluções etc., diante de cujo cenário a Suécia se mantinha em silêncio. Nesse sentido, pois, numa das cenas do começo do filme (aos 14 minutos), é que ganha relevo simbólico a reportagem da tevê em que um monge ateia fogo ao próprio corpo, e se veem crianças judias de mãos estendidas diante de armas dos soldados nazistas. A câmera sensível de Bergman, assim, passeia pelo quarto até se fixar num *close* de Elizabeth, atônita e muda, acuada a um canto de parede.

Em livro sobre a filmografia de Ingmar Bergman, Carlos Armando tece sobre o caráter político do filme um comentário de que não se pode prescindir:

No meio de toda essa inquietação, a Suécia, país frio, insistia em viver aparentemente no gelo. Mas por trás de uma fachada de paz e neutralidade havia no rosto dos suecos sinais de angústia, marcas profundas de sofrimento, vestígios de descontentamento, tédio, frustrações, desespero... Filmes como *Persona*, *A hora do lobo* e *Vergonha* serviram para mostrar, entre muitas coisas, que mesmo vivendo num ambiente de paz, os seres humanos na Suécia se comportavam como soldados inimigos no campo de batalha: agredindo, violentando, destruindo uns aos outros. A guerra naquele país era mental. (ARMANDO, 1988, p. 51).

Como se vê, o poema de abertura do filme de Bergman, com a sua ausência de lógica, coloca o espectador (para além de uma mera representação dramática) diante de uma narrativa eivada de sentidos, em que a própria linguagem se referencia e é o meio através do qual se constroem as mais diversas e intangíveis possibilidades de decodificação das imagens fílmicas. Mas Bergman não faz isso pela força ilusória do cinema, de que, quando muito, poder-se-ia extrair uma experiência meramente estética ou catártica. Como um Brecht do teatro que tanto admira, na utilização de um índice de modernidade cinematográfica recorrente em sua obra, o cineasta já não se contenta em mostrar os meios pelos quais realiza a sua arte prodigiosa. Esta reflexividade é uma característica da obra de arte moderna, conforme teoriza Umberto Eco, para quem a mensagem da arte moderna “questiona o código porque este traz à luz uma maneira imprevista de combinar os sinais”. Na arte moderna, o código “é estruturado de uma maneira ambígua e parece autorreflexivo, isto é, atrai a atenção do destinatário sobre sua própria forma” (ECO, 1971, p. 124). Bergman vai além: o carvão do filme queima e a película se desmancha, como a advertir o espectador: ‘Não esqueça, trata-se uma obra de arte’. A exposição autorreferenciada de *Persona* se evidencia e o artista desconstrói a ilusória impressão de realidade do filme em favor de uma ruptura de continuidade típica da narrativa moderna e da técnica do distanciamento brechtiano.

Aqui, a fim de evitar interpretações que não correspondam à linha de análise, é oportuno que se façam alguns esclarecimentos: o distanciamento referido não é rigorosamente o que propõe Brecht no seu sistema, uma vez que não parece ser a motivação política o eixo condutor do filme e o objetivo maior de Bergman ao adotar tais discontinuidades. Trata-se, antes de tudo, de refletir sobre o próprio fazer

cinematográfico, de convidar o espectador a realizar uma ‘leitura’ mais crítica do processo pelo qual o artista é capaz de transmitir a história fílmica, sem “penetrar na fábula” de forma passiva e ilusória, como é próprio da narrativa clássica. Mais que se colocar a serviço do conteúdo político, que o filme explora através da construção de uma metáfora narrativa sofisticada, mas não decodificada pelo espectador menos refinado intelectualmente, pode-se falar aqui de um distanciamento estético, índice da modernidade formal do cinema de Ingmar Bergman. A propósito, deve-se citar Richard Demarcy:

[...] para Brecht o distanciamento tem uma dupla função (o que significa que essa medida tem por objetivo uma revolução estética e uma revolução política): permitir ao espectador ‘emancipar-se’ do mundo representado (armá-lo sobre e contra o mundo tal como é representado) e da própria representação (armá-lo no texto do próprio teatro, no próprio espetáculo e evitar-lhe uma sujeição ao espetáculo, evitar-lhe deixar-se prender pela representação teatral). (DEMARCY in GUINSBURG, J., 2006, p. 31).

O distanciamento, pois, não deve ser considerado um fim em si mesmo. Em *Persona*, assim como em outros filmes importantes no conjunto de sua vasta obra, Bergman lança mão deste expediente a fim de romper com a ilusão da narrativa clássica e criar mecanismos ‘endógenos’ para refletir acerca da linguagem cinematográfica. Incorre, desse modo, em questão cara aos seguidores dos ‘diferentes estruturalismos’, e realiza no interior de sua ficção experiências de sua própria desconstrução. Para Adorno, cujas contribuições nesse sentido extrapolam as fronteiras ideológicas e tem alcance de natureza estético-linguísticas, o narrador moderno deve se empenhar em provar que ficção é, antes de qualquer outra coisa, um fenômeno de linguagem, dando a ver o modo de narrar e a mentira da representação (ADORNO, 2003, pp. 55-63). Como já foi possível referir, *Persona* explicita os meios de que se origina a sua construção, a mentira da representação de que nos fala Adorno, expondo através dessa autorreferencialidade sígnica os modos de se fazer cinema. Esta dimensão metalinguística, tão enfaticamente presente em muitos momentos de sua filmografia, constitui, em si, exemplo transparente de sua vocação transgressora, índice, portanto, de sua modernidade estética. Nesse sentido, parece descabida a afirmação de Jacques Aumont (2003), em livro respeitável sobre o cineasta sueco⁴², de que a descontinuidade, nos filmes

⁴² Cf. AUMONT, Jacques. *Ingmar Bergman*. Cahiers du Cinéma. Paris: Auteurs, 2003.

de Bergman, se prenderia à recorrência de aspectos estruturais ligados à comédia, sendo este procedimento próprio do gênero. É subestimar, sob este aspecto, um recurso de técnica narrativa por demais significativo na obra de um cineasta exemplarmente atento aos meios e às possibilidades estéticas de sua cinematografia. Esse fato, todavia, não está de todo afastado de alguma conotação de cunho político, ainda que não seja a intenção primeira do realizador.

No caso, em alguma medida, valendo-se da tese de Richard Demarcy sobre semiologia teatral, esta distância enseja a possibilidade de que o espectador realize uma leitura transversal do texto cinematográfico (no caso, o filme *Persona*), arrolando-se questões em torno dos elementos de sentido presentes na obra: O que é isso? O que pretende o cineasta com isso? Qual o resultado obtido? – questões que se sucedem numa proporção correspondente à sensibilidade estética e densidade intelectual de que é possuidor. Demarcy chama isso de “leitura em descontinuidade”:

É um modo de recepção à distância, em que o espectador-receptor parte do princípio de que através de diversos sistemas, cenário, substâncias, matérias, cores, gestualidades etc., a ‘máquina’ que tem pela frente emite em sua direção uma multiplicidade de informações que convém situar com precisão (o que, evidentemente, não é imediato, uma vez que a obra não se apresenta como algo destinado a entregar mensagens). (DEMARCY in GUINSBURG, 2006, p. 24).

Sobre o papel político do artista e de sua arte existe em toda a trajetória de Bergman uma constante preocupação. Não raro, o cineasta condena uma arte que se contenta com a sua mera função lúdica, a arte como entretenimento, muito embora, como já dito, a obtusidade de uma parte da grande crítica não tenha poupado o artista de acusações em contrário. Na apresentação do roteiro do filme, em sua versão impressa, Bergman diz: “A religião e a arte só são mantidas em vida por razões sentimentais, tais como uma gentileza puramente convencional com relação ao passado, uma benévola solicitude em relação aos cidadãos sempre mais nervosos da civilização dos lazeres”,

Para Bergman, portanto, a arte e o artista devem ir além do que diz ser “uma benévola solicitude em relação aos cidadãos sempre mais nervosos da civilização”, mas isto não significa fechar os olhos para as limitações que os tempos modernos

lhes impõem. No livro *O cinema segundo Bergman*, encontra-se uma reflexão do cineasta sobre isso que se julga interessante mostrar:

[...] no começo é sempre assim, eu estava antes de tudo muito contente de fazer cinema e animar imagens. Sucessivamente, percebi as possibilidades limitadas do cinema, do teatro e da televisão, de comunicar uma ficção, o inventado, o figurado. E quando vejo a crise do romance, nossa incapacidade cada vez maior de sentir e aceitar, de uma forma elementar, um fenômeno fictício, a repugnância cada vez mais acentuada de contar uma história com um começo e um fim – sim, aqui a dúvida apareceu. (BERGMAN, 1977, p. 174).

O cineasta diz isso em resposta a uma pergunta sobre a dúvida dos artistas em relação à importância do papel que lhes cabe em face dos problemas sociais. Embora reconhecendo a angústia do artista diante das limitações desse papel, no entanto, pode-se perceber nas palavras de Bergman a sua determinação de buscar, na própria arte, alternativas de ação. A sua reflexão é um exercício de análise dos próprios meios de que dispõe como artista, uma tentativa de compreender essas limitações e de encontrar saídas estéticas que possam redimensionar o que se poderia chamar de uma ‘função social’ da arte. Isso, mais ainda, reforça a afirmação de que os elementos da narrativa clássica, aos olhos de Bergman, precisavam ser revistos, o que levou o cineasta sueco a romper parâmetros e ousar ‘intervenções’ estéticas que só encontram equivalentes nos realizadores do Neorealismo italiano, notadamente Roberto Rossellini, e nos “turcos” da Nouvelle Vague, François Truffaut e Jean-Luc Godard à frente. A esse respeito, serão explorados, em seguida, pontos de convergência entre os procedimentos formais ‘godardianos’ e as estratégias narrativas adotadas por Ingmar Bergman em *Vergonha* (1968), filme que realizaria logo depois de *Persona*.

Do ponto de vista do tema explorado, ou segundo nível de leitura, *Persona*, já a partir do título, como dito, é bem sugestivo. Este título – que, no Brasil, foi aleatoriamente trocado por *Quando duas mulheres pecam*, o que põe por terra o caráter sugestivo do título original – significa máscara, numa primeira indicação de que o argumento do filme gira em torno da ocultação de alguma parte de uma ‘verdade’ essencial; no caso, as razões que terão levado o “personagem” Elisabeth a perder a voz, informação já conhecida na sinopse do filme apresentada anteriormente. Parece relevante, no entanto, reiterar a informação de que Elisabeth é atriz e perdera a voz durante a apresentação da peça *Electra*, de Eurípides, em

que interpreta o personagem central. Esta peça, entre outros níveis temáticos, trata do ‘reconhecimento’ e tem em sua tessitura dramática uma cena particularmente importante sobre a identificação de um personagem: Orestes que, disfarçado, é reconhecido pela irmã Electra por detalhes do cabelo e da vestimenta. A peça, por sua vez, constitui uma alusão à identificação de Odisseu, na *Odisseia*, de Homero, pela criada Euricleia, a partir de uma cicatriz adquirida na coxa em uma caçada de javalis. Constitui, ainda, uma sátira de Eurípides a Ésquilo que explorara o mesmo tema na *Oresteia*. Parece aceitável, assim, aventar a hipótese de que Bergman, um homem de teatro e profundo conhecedor da tragédia grega, tenha tirado dele a inspiração para intitular seu filme *Persona*. A máscara, um dos arquétipos da psicanálise analítica de Carl Jung.

Já numa das sequências iniciais do filme, mais precisamente aos 19 minutos de desfile, depara-se com uma fala da médica, dirigindo-se a Elizabeth, em que a verdade ocultada pela ‘máscara’ parece ter sido desvendada, razão pela qual se considera relevante reproduzi-la aqui:

“Pensa que não entendo? O inútil sonho de ser. Não parecer, mas ser. Estar alerta em todos os momentos. A luta: o que você é com os outros e o que você realmente é. Um sentimento de vertigem e a constante fome de finalmente ser exposta. Ser vista por dentro, cortada, até mesmo eliminada. Cada tom de voz uma mentira. Cada gesto, falso. Cada sorriso uma careta. Cometer suicídio? Nem pensar. Você não faz coisas deste gênero. Mas pode se recusar a se mover e ficar em silêncio. Então, pelo menos, não está mentindo. Você pode se fechar, se fechar para o mundo. Então, não tem que interpretar papéis, fazer caras, gestos falsos. Acreditaria que sim, mas a realidade é diabólica. Seu esconderijo não é a prova d’água. A vida engana em todos os aspectos. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se é sincera ou mentirosa. Isso só é importante no teatro. Talvez, nem nele. Entendo porque não fala, porque não se movimenta. Sua apatia se tornou um papel fantástico. Entendo e admiro você. Acho que deveria representar esse papel até o fim, até que não seja mais interessante. Então, pode esquecer, como esquece seus papéis”. (*Persona* – 1967).

O título do filme, então, passa a ser mais sugestivo, notadamente pelo fato de que o personagem Elisabeth, em torno do qual vai ser catalisada a força central do enredo, é atriz, alguém que explora no palco as antinomias realidade/aparência, verdade/mentira, oposições que perpassam a necessidade humana de criar máscaras para lidar com o outro ou consigo mesmo. É nesse sentido que o filme evidencia o escopo psicanalítico sobre o qual alicerça a sua estrutura dramática, a

teoria de Carl Jung, o estudioso suíço que, a essa altura da carreira de Ingmar Bergman, não só se encontrava no auge do prestígio, como constituía uma das leituras da predileção do cineasta.

O conteúdo psicanalítico do filme é incontestado, revelando a recorrente preocupação de Bergman com o inconsciente do homem, segundo Jung, marcado pelo peso dos arquétipos acumulados desde tempos primitivos, o que diz ser o “inconsciente coletivo”. São esses arquétipos que geram no homem as mais complexas fantasias, material de que se constroem os mitos mais remotos. Para o estudioso suíço, os arquétipos mais importantes são a *persona*, a *anima* e o *animus*, a *sombra* e o *self*. A máscara ou *persona* é a imagem que se constrói na relação com o outro, um tipo de representação que possibilita ao ser sua adequação aos parâmetros estabelecidos pela sociedade e materializados no conflito identidade/alteridade. Nos arquétipos da *anima* e do *animus* encontram-se, nessa ordem, as porções masculinas e femininas existentes em cada homem ou mulher, os quais têm sua origem no passado mais primitivo da espécie humana, e que se expressam nas emoções e nos comportamentos inconscientemente adotados e próprios do sexo oposto. A parte animalesca dessas manifestações da personalidade, para Jung, são heranças do passado mais remoto e primitivo, o *self* sombrio de que se originam as emoções próprias do desenvolvimento humano. A revelação desses desejos, imorais, violentos e contrários aos padrões comportamentais que lhe são impostos, levam o homem a procurar justificá-los pela ocorrência de “algo” que desconhece, a sombra de que fala Jung. No filme de Bergman, esse “algo” seria a mudez repentina de Elisabeth, no momento em que, sugestivamente, atua como atriz na representação de Electra, um mito recorrentemente tomado como suporte para estudos científicos da individualidade humana.

Sem se curvar, contudo, ao que estabelece a tese junguiana, o cineasta, inequivocamente, explora, no seu filme, o substrato de Carl Jung, o que se pode concluir de algumas das leituras mais respeitadas já realizadas sobre o mesmo. Em face da presente análise, é bastante considerar que *Persona* é a expressão estética singularmente bem construída de um conflito humano que tem suas raízes fincadas no mais profundo da subjetividade humana, que põe em evidência os remorsos e frustrações ‘silenciados’ pelo uso de máscaras inconscientes e inevitáveis. Elisabeth Vogler, portanto, faz do seu silêncio a máscara com que se protege do outro e, em

alguma medida, de si mesma. Em análise muito conhecida do filme, Carlos Armando diz a esse respeito:

No mundo em que somos introduzidos, surgem sombras e desertos nos quais penetramos até o mais profundo da caverna: a caverna psicológica onde sempre se esconde a consciência, a lucidez. Caverna metafísica, e, nesse esconderijo, Bergman ainda uma vez acredita tocar o nada. A única palavra pronunciada por aquela mulher bloqueada pelas suas obsessões num mutismo selvagem será: “nada”. A atriz neurótica que se refugia no silêncio vai se apoderando da personalidade da enfermeira, formando as duas mentes um mesmo ser. E essa simbiose se concretiza na tela pela fusão das duas faces num mesmo rosto. (ARMANDO, 1988, p. 238).

O estudioso se refere ao plano antológico de *Persona* em que se fundem as faces de Liv Ullmann/Elisabeth Vogler e Bibi Andersson/Alma, supostamente uma das metáforas mais desconcertantes do cinema. Aqui, chega-se ao ponto que mais de perto interessa: a genialidade de Bergman, que coloca a sua arte em patamares estéticos incomparáveis, muito mais que na densidade do conflito que aborda, reside na perícia com que sabe lidar com as possibilidades da linguagem cinematográfica. Ousa, descobre alternativas para os limites, constrói caminhos estéticos jamais percorridos, articula os meios, não raro, a fim de obter de cada imagem, de cada plano, de cada enquadramento ou ângulo de gravação, o resultado preciso que persegue.

Antes de se comentar o plano famoso, cabe analisar duas cenas particularmente importantes do filme. A primeira delas, das mais relevantes para o desvendamento da história de *Persona*, ocorre há pouco mais de 27 minutos. Do ponto de vista técnico (direção, composição de quadros, uso da câmera, iluminação, montagem etc.) pode ser tomada como um recorte demonstrativo de todo o filme, e com beleza plástica insuperável. Começa com um plano afastado de Alma e Elisabeth que é enquadrada à esquerda e mais ao fundo do quadro. A luz incide, discreta, sobre Alma e, mais viva, em Elisabeth, à cama, entre lençóis brancos, tendo à sua esquerda um abajur. Alma descreve uma experiência vivida por ela e Katarina com dois adolescentes: o namorado, Karl-Henrik, e ela haviam alugado um chalé, numa praia: “... era junho e estávamos sozinhos. Um dia ele foi até a cidade. Eu fui à praia sozinha. Era um dia quente e agradável. Havia uma outra garota lá. Ela tinha vindo de outra ilha... pois a nossa praia era mais deserta e ensolarada. Nos deitamos nuas e tomamos sol, tirando cochilos e passando bronzeador. Usávamos

uns chapéus de palha engraçados. O meu tinha uma fita azul”. A câmera permanece fixa, compondo um quadro absolutamente equilibrado em que se percebem apenas movimentos discretos das atrizes. Não é muito dizer que o abajur, centralizado entre as duas, ao fundo, funciona como um ponto de fuga, orientando a leitura da imagem pelo espectador. Alma continua falando, pausadamente, enquanto Elisabeth a escuta, deixando-se seduzir pela sensualidade do relato: “Eu estava lá deitada, olhando para a paisagem, o mar, o sol. Estava divertido”. Há o primeiro corte e a câmera enquadra frontalmente, num plano à distância, o personagem Alma. O leite da luz incide sobre o vestido branco com que está vestida: “De repente, vi duas pessoas nas pedras sobre nós. Eles se esconderam e ficaram olhando. Disse a ela: ‘Dois meninos estão nos olhando!’”. Alma parece reviver o erotismo da cena que descreve e volta-se, coberta de sensualidade, para Elisabeth, fora de quadro, continuando o relato: “‘Deixe que olhem’, ela disse, e virou de costas. Tive uma sensação estranha. Quis me levantar e vestir o maiô, mas fiquei lá deitada de bruços, com a bunda para cima, sem sentir vergonha, totalmente calma”. Segundo corte e o quadro do início da cena é recortado, num plano aproximado de Elisabeth, totalmente envolvida pelo erotismo das palavras de Alma, cuja voz, em *off*, prossegue: “E Katarina estava ao meu lado com seios e coxas grandes”. Elisabeth, quase sem que se possa perceber, treme os lábios, túmidos, sedentos, convidativos. Sobre este plano, Bergman teceu o comentário seguinte:

Se você observa o rosto de Liv, ele se torna cada vez maior. É fascinante: os lábios engrossam, os olhos se tornam sombrios, todo o seu eu se transforma numa espécie de cobiça. Há aqui um perfil de Liv que é prodigioso. Vemos seu rosto se transformar, ela fica como uma máscara fria e voluptuosa ao mesmo tempo. [...] Antes de filmá-la eu tinha dito a Liv para concentrar toda a sua sensibilidade sobre os lábios. (BERGMAN, 1977, p. 171).

Alma continua sua descrição: “Ela estava se divertindo. Notei que os meninos se aproximavam. Eles ficaram ali, olhando para nós”. Corte rápido e há um *close* de Alma que fixa o olhar em Elisabeth, fora do quadro. Ela diz: “Notei que eram muito jovens. O mais ousado se aproximou e se agachou perto de Katarina. Fingiu estar ocupada, mexendo nos pés. Me senti tão estranha”. E a câmera acompanha em panorâmica rápida o movimento de cabeça de Alma, mais envolvida com o relato, dizendo: “De repente, Katarina disse a ele: ‘Por que você não vem aqui?’”. Então, ela pegou sua mão e o ajudou a tirar a calça e a camisa. De repente, ele estava em

cima dela. Ela o ajudou e segurou sua bunda. O outro menino ficou olhando. Ouvi Katarina sussurrar no ouvido do menino e rir. Seu rosto estava ao lado do meu. Estava vermelho e inchado”. Alma morde sensualmente o lábio e diz: “Então, virei e disse: ‘Não quer vir comigo também?’ Katarina disse: ‘Sim, vá com ela.’ Ele se soltou dela e veio para cima de mim. Ele agarrou meus peitos. Doeu tanto! Fiquei excitada e gozei na hora. Acredita nisso? Ia dizer a ele para ter cuidado e não me engravidar, quando ele gozou. Senti algo que nunca sentira na vida”. Há um *raccord* de olhar, corte rápido e vê-se um *close* demorado de Elisabeth, inteiramente entregue à narração de Alma. Em *off*, esta prossegue: “Ele segurou meus ombros e se inclinou para trás. Eu gozei e gozei. Katarina ficou olhando e o segurando por trás. Depois que ele gozou, ela o abraçou e usou sua mão para gozar. Depois que gozou, deu um grande grito”. Novo plano médio de Alma que se curva para apanhar um cigarro. Ela se levanta e a câmera a acompanha em panorâmica, enquanto ela diz: “Chamamos o outro menino que estava sentado. Seu nome era Peter”. Alma senta-se sobre uma mesa, enquadrada pelo recorte de uma janela, num quadro sobre quadro estilizado e recorrente na filmografia de Bergman. Ela continua o relato: “Ele parecia confuso e tremia sob a luz do sol. Katarina desabotoou a calça dele e começou a brincar com ele. Quando ele gozou, ela colocou em sua boca”. Corte seco e vê-se, novamente em *close*, de perfil, Elisabeth, enquanto ouve-se a voz de Alma, em *off*: “Ele se inclinou e a beijou. Ela pegou sua cabeça com as duas mãos e lhe deu os seios. O outro menino ficou tão excitado que ele e eu começamos de novo. Foi tão bom quanto antes”. Corte e, na mesma escala de plano, Alma continua: “Então, nadamos e cada um seguiu seu caminho”. Ela levanta-se e é acompanhada por deslocamento sutil da câmera: “Quando cheguei em casa, Karl-Henrik já havia voltado”. Corte e, de costas, a vemos fumando, enquanto olha através do vidro de uma janela, sobre o qual escorrem pequenos filetes d’água. “Jantamos e tomamos vinho”. Volta-se subitamente e a câmera a enquadra, fechando-se num *close* do seu rosto: “Depois transamos. Nunca havia sido tão bom. Você entende?”. Elipse com corte para plano aproximado de Elisabeth e Alma deitadas. O quadro tem uma composição perfeita: enquanto a luz realça o rosto de Elisabeth que fixa o olhar em Alma, de perfil, vê-se esta como uma sombra da outra. Chorando, Alma diz: “Fiquei grávida, é claro. Karl-Henrik estudava medicina e me levou a um colega que fez o aborto. Ficamos satisfeitos. Não queríamos ter filhos. Não na época”. O personagem se volta, bruscamente, e o quadro escurece, por inteiro, enquanto se ouve a voz de Alma: “Não faz sentido. Nada disso se encaixa.

Nos sentimos culpados por pequenas coisas. Entende isso?”. A câmera faz um *travelling* vertical e o quadro se ilumina de novo, parcialmente. Ela continua: “E o que acontece com as coisas que você decide fazer? Você tem que fazer? É possível ser a mesma pessoa ao mesmo tempo? Quero dizer, duas pessoas? Deus, que bobagem! Por que estou chorando? Vou pegar um lenço”. Sai de quadro e vemos, à meia-luz, novo *close* do perfil de Elisabeth que a acompanha com um sorriso ambíguo. Alma volta para o quadro e cai em prantos. Elisabeth a acaricia (Figura 7) e os rostos parecem fundir-se. Termina a cena que tem 11 planos e dura 8 minutos e 15 segundos.

A segunda, quando Alma, oferecendo-se a levar aos correios a correspondência de Vogler, dirige o carro e sente-se motivada a abrir o envelope colocado sobre o banco ao lado. A câmera, que a enquadra de um ponto de vista lateral, mostra em detalhe o envelope, em planos alternados. O *close* do perfil de Alma é minucioso em realçar a sua indecisão e a trepidação do veículo na estrada dá à câmera um movimento nervoso, que acentua o vacilo do personagem entre as duas diferentes possibilidades de ação. Em nenhum instante Bergman utiliza um plano detalhe do rosto da atriz, dos olhos, por exemplo, como caberia na perspectiva gramatical do cinema clássico. A atriz morde o lábio, discretamente, o olhar se volta para o fora de campo, corte seco e nos deparamos com o plano de sua mão apanhando o envelope. Em seguida, plano geral do carro que avança ao encontro da câmera, ocupando todo o quadro. Novo corte e vê-se o *close* do perfil de Alma. Plano detalhe de suas mãos abrindo o envelope. O ritmo é lento, as imagens carregadas de sentido, tudo medido pelas necessidades de uma narrativa torturada e condizente com a atmosfera dramática da sequência. Um esmero cinematográfico a um tempo simples e sofisticado, expressivo e marcado pela sensibilidade estética de um cineasta atento. Vê-se a mão de Alma apanhar os óculos, o plano abre-se até enquadrar o rosto da atriz; corte rápido e aparece na extensão integral do *écran* o texto da correspondência: “Querido, eu viveria assim para sempre. Em silêncio, vivendo uma vida reclusa, com poucas necessidades, sentindo minha alma finalmente se acalmar”. A câmera fecha no rosto da atriz; corte e outra vez o plano da carta no quadro: “Alma cuida de mim, me mimar de forma comvente”. A montagem alterna rosto e carta: “Acho que ela gosta daqui e tem grande estima por mim. Talvez, esteja apaixonada de uma forma inocente e encantadora. De qualquer forma, é muito interessante analisá-la”. Novo *close* do perfil de Alma, agora mais

demorado, dando a ver as reações sutis de sua expressão, o discreto e nervoso movimento dos lábios. A carta volta a ocupar o quadro: “Às vezes, ela chora por pecados do passado, uma orgia com um menino e um aborto subsequente. Ela diz que suas percepções não correspondem com as suas ações”. A câmera enquadra em plano médio o perfil de Alma, explorando o potencial da intérprete, soberba em sua delicada gestualidade, em que pese o absoluto mutismo da imagem. Percebe-se a sensibilidade do cineasta na direção da cena. Alma abre a porta do carro, há um corte rápido, breve eclipse e abre-se um plano geral de Alma às margens de um lago em cujas águas se divisa com nitidez a sua imagem refletida, o duplo de sua personalidade que, a esta altura, parece começar a se fundir com a personalidade de Elizabeth Vogler. A sequência termina, pontuada pelo ritmo lento, tenso, silencioso, que assinala um discurso narrativo marcado por uma planificação segura e um movimento de câmera rigorosamente sintonizado com a tonalidade de uma luz e o brilho de uma fotografia irretocável, de Sven Nykvist. A sequência tem 15 planos e duração de 2 minutos e 25 segundos.

Mas um plano do filme viria a se tornar particularmente célebre: trata-se do plano-montagem em que Bergman funde metade do rosto de cada atriz numa composição extremamente sugestiva (e inquietante, do ponto de vista plástico) de que Elisabeth e Alma são, agora, uma só pessoa (Figura 8). Segundo o cineasta, a ideia surgiu durante as filmagens, enquanto ele e Sven Nykvist procuravam uma solução para algumas dificuldades de iluminação. O resultado da improvisação, bem ao gosto de sua concepção moderna do fazer cinematográfico, dá a ver os meios técnicos de que lança mão como experiência. O próprio Bergman explica, no livro *Imagens*, como o fez:

[...] A senhora Vogler é agora Alma, e ela lhe fala com sua voz. Depois ficam sentadas uma diante da outra, falando com entonações e gestos. Atormentam-se uma à outra, se ofendem, depois riem e brincam. Como se fosse uma cena de espelho. [...]

O fotógrafo Sven Nykvist e eu, originariamente, tínhamos pensado numa iluminação convencional para ambas as atrizes, Liv Ullmann e Bibi Andersson, mas não deu bom resultado. Concordamos então em pôr uma metade do rosto numa escuridão total, não havendo sequer uma luz de compensação.

Depois, na parte final do monólogo, foi um passo natural combinar as duas metades iluminadas dos rostos, fazendo com que se integrassem numa só face. (BERGMAN, 1996, p. 61).

Aqui, todavia, interessa a busca de alternativas estéticas de Bergman como mais um índice de sua modernidade estilística. Do *set* de filmagem, nascem as ideias mais originais e criativas. Se os resultados parecem primários à luz do que a tecnologia disponibiliza para o homem de cinema hoje, sinalizam, com a sua aparente simplicidade, para o fato de que estamos falando de um realizador atento às possibilidades de sua linguagem na construção de sentidos, uma vez que a imagem fundida das duas atrizes não resulta apenas impactante do ponto de vista visual, mas perfeitamente integrada à tessitura dramática do texto fílmico. Realizado no laboratório, como qualquer análise mais atenta dos meios evidencia, o plano de *Persona* referido é, por si só, absolutamente revolucionário esteticamente falando, razão por que tem sido objeto de análises em diferentes perspectivas. O experimentalismo estético de Bergman, que o plano composto Ullmann/Andersson ilustra à perfeição, viria, na década seguinte à realização de *Persona*, os anos de 1970, portanto, ser algo recorrente entre pesquisadores e artistas do cinema e do vídeo. Desses, tornou-se famoso o trabalho *Three transitions* (1973), de Peter Campus, atentamente examinado por Philippe Dubois:

[...] a questão da representação do corpo encontra-se consideravelmente afetada: passamos a lidar com um corpo que é imagem(s), e apenas imagem: podemos despedaçá-lo, furá-lo, queimá-lo como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo-superfície, sem órgão; ao mesmo tempo (e esta é a força da reversibilidade da figura), é a própria imagem que se apresenta plenamente, organicamente, como um corpo. Não uma 'película' invisível e transparente, um vidro ou uma janela aberta para o mundo (como ocorria no cinema), mas uma matéria, uma textura, um tecido dotado de corpo, um corpo próprio: uma espessura. Em vídeo, tudo provavelmente não passa de imagem, mas todas estas imagens são matéria. (DUBOIS, 2011, p. 89).

No plano de *Persona*, diferentemente de lançar mão de recursos tradicionalmente explorados pelo cinema, na linha do que fizeram tantos cineastas do seu tempo, Bergman ousa, rompendo com princípios naturalmente previstos para o resultado que perseguia, como o efeito de imagens sobrepostas, fusões por escurecimento, nuvens etc., explora caminhos transgressores, dando à imagem composta com os rostos de suas atrizes uma espessura e uma densidade incomuns para o cinema da época. Para fazê-lo, contudo, trabalha com os meios próprios da organização cinematográfica da montagem, como que antecipando-se ao que Dubois identifica como “montagem por incrustação”.

Por último, quando Alma e Elisabeth preparam-se para deixar a ilha, tem-se um plano aproximado da enfermeira diante de um espelho. Mas a imagem refletida, num efeito de sobreposição de fotogramas, funde os rostos de Alma e Elisabeth. Volta o rosto de Alma, num enquadramento resultante de uma angulação oblíqua carregada de sentidos, que tanto remete à ideia de sua perda de identidade, quanto à percepção de que é tempo de tentar restaurar a integridade do ser fracionado em que se transformara. Mais que um recurso técnico para ocultar o equipamento de filmagem, o que é recorrente no cinema clássico, a posição da câmera é uma escolha estética, num filme já eivado de significados ocultos. Corte seco e vemos Alma saindo por uma porta. Sua imagem é encoberta pelo *big close* do rosto de uma escultura. *Jump cut*, um *big close* de Elisabeth na pele do personagem Electra, numa rima visual com a sua primeira aparição no filme. A câmera corta para um *travelling* de Alma conduzindo a bagagem. Ouve-se o apito de um navio, supostamente, e novo corte para uma grua em *contra-plongée*, vendo-se sobre ela o operador de câmera. A tomada rompe a continuidade narrativa e provoca uma sensação de estranhamento no espectador. E, através de uma parte espelhada do equipamento, vemos Elisabeth enquadrada em plano médio. Novo corte e um ônibus aproxima-se do local em que se vê Alma, sozinha, ao lado da bagagem. Alma entra no ônibus, mas não está na companhia de Elisabeth. A câmera movimenta-se em *travelling* horizontal, enquadrando o ônibus. *Travelling* vertical e vemos um plano geral do solo, seguido de um novo corte e abre-se no *écran* a imagem do garoto do início do filme. Ele acaricia uma tela enorme em que se vê o rosto de Elisabeth desfocado. O plano dura 20 segundos, a intensidade da luz aumenta e ocorre um corte para a máquina de projeção. A fita rompe-se. Ouvem-se sons dissonantes, surge a imagem de carvões queimando. *Fade out*. O filme termina.

Em *Persona*, abundam os efeitos próprios de uma narrativa moderna, em que pontuam descontinuidade, distanciamento, ruptura da técnica ilusionista, bem como linguagem autorreferenciada ou metalinguagem, para usar o termo dado ao fenômeno por Roman Jakobson (1975). A propósito, no prefácio ao livro sobre a metalinguagem no cinema, de Ana Lúcia Andrade (1999), Luiz Nazário evidencia que “todo cinema ‘moderno’ é feito de metalinguagem”. A modernidade que Bergman eleva a níveis incontornáveis no filme aqui examinado.

5.2. *Vergonha*

Vergonha narra a história de Jan e Eva, um casal de músicos que decide viver numa ilha logo depois da dissolução da orquestra em que atuavam. Vive-se um tempo de guerra, atmosfera um tanto apocalíptica em que os dois se verão envolvidos quase do começo ao fim da película. Um dia, Jan e Eva deparam-se com o prefeito da cidade, o coronel Jacobi, que, acompanhado do pescador Filip, comunica-lhes a proximidade da guerra. Jacobi adverte-os de que é preciso resistir. O casal visita o antiquário Lobelius. De volta a casa, Eva revela o desejo de ser mãe. Há um crescendo de tensão, ouvem-se explosões. O casal tenta escapar da ameaça da guerra, cada vez mais evidente, mas são presos e interrogados. Liberados, depois de ouvidos, voltam para casa. A tensão recrudescer, Jan e Eva são novamente presos e conduzidos a uma escola em que outros presos estão sendo interrogados. O coronel Jacobi intervém em favor do casal, libera-o e o conduz a casa de Jan e Eva. Lá, dá a Eva todo o dinheiro que economizara, tentando, como recompensa, conquistar o seu amor. Mas é preso, acusado de favorecer os invasores, e executado por Jan sob as ordens de Filip. Este e seus seguidores procuram pelo dinheiro e ateam fogo na casa do casal. Os dois tentam se abrigar numa estufa, quando chega ali um adolescente desertor, que tenta deixar a ilha. Mas é fuzilado por Jan, que adquire com o dinheiro doado a Ana por Jacobi, lugares num barco de fugitivos. No final, em alto mar, o barco, chocando-se de encontro a dezenas de cadáveres, é impossibilitado de seguir viagem.

Produzindo entre *A hora do lobo* (1966) e *O rito* (1967), num momento particularmente produtivo da carreira de Bergman, *Vergonha* é, sob o ponto de vista dos meios empregados, o mais moderno dos seus filmes. Não tem uma decupagem inflexível, de conformidade com o que preceitua a gramática da cinematografia clássica. Antes, pelo contrário, o filme abre possibilidades estéticas ousadas, com amplos espaços destinados à liberdade de criação e ao improvisado. A construção dos diálogos, a maneira como as sequências são articuladas e a direção de atores, entre esses muitos aspectos inovadores, deixam ver a presença de certa influência da Nouvelle Vague. A isso, somam-se, ainda, as cenas externas, espaços naturais, o uso de locações, um número reduzido de profissionais, o som direto e raramente pós-sincronizado. Em passagens notáveis do filme, o registro das imagens se dá com a câmera na mão, nervosa, intencionalmente indecisa na composição do

quadro. O preto-e-branco, a luz despojada (e infalivelmente expressiva), com escolhas de tonalidades ditadas pelo ritmo tenso da narrativa, uma direção geral mais livre e solta, fazem de *Vergonha* um filme singular no conjunto fílmico de Ingmar Bergman.

Autoral, no sentido mais rigoroso da classificação, trata-se de um filme em que o realizador mistura o documental com o ficcional, explorando, em momentos pontuais da narrativa, recursos próprios do trabalho jornalístico, mesmo quando a tessitura dramática do enredo parece querer vir à tona carregada de subjetividade e poesia. Merece realce, nesse sentido, o fato de o cineasta utilizar na abertura do filme trechos de um pronunciamento de Adolf Hitler. Mas, como é recorrente na *Nouvelle Vague*, em meio aos matizes neorrealísticos do roteiro, que, a princípio, poderiam levar a uma impessoalidade do processo criativo, esses elementos documentais se inscrevem num estilo profundamente pessoal, com intervenções de estratégias narrativas em que se percebem as escolhas pautadas pela subjetividade artística. Algumas tomadas, pelo tratamento dado à fotografia, incluindo-se aqui as possibilidades de iluminação com que Sven Nykvist joga entre um plano e outro, remontam a Rossellini, de *Roma, Cidade Aberta e Paisà* ou a *Tempo de Guerra*, de Godard – cuja fotografia suscitaria acalorados debates, como se pode ler no livro de Michel Marie (2012) sobre a *Nouvelle Vague*⁴³.

Vergonha, como é comum na obra de Bergman, na contramão do que seria natural concluir em se tratando de um cineasta de tanto prestígio e de elevado rigor estético, é um filme de baixo orçamento, aspecto que ainda mais torna possível esta aproximação com o movimento francês. Este aspecto, particularmente ressaltado por Liv Ullmann, no *making of* do DVD utilizado para análise do filme, como que se inscreve no próprio ‘fazer’ cinematográfico de Bergman, de que resultam, supostamente, algumas estratégias narrativas aparentemente mal cuidadas. Este filme, sobremaneira, foi objeto de críticas inclementes em torno do que se considerou uma demonstração de “desleixo” do autor, quando mais acertado seria constatar as alternativas encontradas pelo sueco na realização de uma obra em que o despojamento e o aparente descuido antes servem para evidenciar um estilo muito próximo do que foi comum entre os neorrealistas italianos e os jovens turcos da *Nouvelle Vague*. No mesmo *making of* referido há pouco, Bergman faz sobre isso o seguinte comentário:

⁴³ Ver MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2012, pp. 79-80.

“Sabemos o quanto é difícil fazer filmes. E criar com esses materiais [escassos] e como é difícil em termos econômicos e artísticos. É algo nos materiais que é difícil. E acho que tudo que acontece é maravilhoso. Todo mundo que tem uma ideia, aquele que quer expressar algo, quer contar algo... isso é maravilhoso. A única coisa que odeio, que é detestável, são os cineastas convencionais. Aqueles que sempre dizem as mesmas coisas, que são muito conformistas e que tentam ser muito espertos e fazer filmes inteligentes. [...] Mas se elas usam a cabeça, acho que é maravilhoso se usam o cinema. Ela pode fazer o filme que quiser. E só estamos no início”.

Em que pese ser feito de forma um tanto prolixa, o comentário serve para evidenciar uma consciência estética despojada, bem na linha do movimento francês, do Neorrealismo ou mesmo do Cinema Novo brasileiro. Embora tenha se referido, no caso, ao filme *Vergonha*, é comum nas reflexões do cineasta a busca de alternativas estéticas para as limitações técnicas, de forma criativa e rigorosa do ponto de vista estilístico. A propósito do que aqui se fala, é oportuno citar mais uma vez o próprio cineasta. Em *O Cinema Segundo Bergman*, reportando-se aos fins e meios de alguns dos seus filmes, fez ele a afirmação:

[...] se você possui seu objeto e se você domina os diversos elementos que entram na fabricação de um filme, você pode realizar o seu projeto, fazer o que quiser com meios incrivelmente simples. [...] Eu citaria, por exemplo, o meu operador-chefe, Sven Nykvist, que é tecnicamente muito hábil, um dos mais hábeis do mundo. A prova de sua habilidade é que ele trabalha com três lâmpadas e algumas folhas de papel manteiga. Conhecer sua profissão é também saber eliminar todos os embaraços técnicos supérfluos e reduzir a maquinaria ao mínimo, ao estritamente necessário. (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 131).

Tratando-se de um dos filmes mais dramáticos de Bergman, era natural que o cineasta explorasse os meios mais tradicionais do cinema. Mas não o faz, pelo contrário, lança mão de estratégias narrativas transgressoras. Assim, na contramão das escolhas mais convencionais da *mise-en-scène* de alguns dos seus longas-metragens, notadamente os da primeira fase, agora há um cineasta consciente de suas possibilidades criativas, apresentando-se em dia com um modo de fazer cinematográfico mais despojado. Na linha do que fizera Godard com *Acrossado* (1960), em que é notável o trabalho de câmera e a fotografia exemplarmente bem

iluminada de Raoul Coutard, também Bergman dirige *Vergonha* como se a um documentário, e os resultados obtidos, sobremaneira pela extraordinária fotografia de Sven Nykvist, num dos seus momentos áureos, são irrepreensíveis. O filme, como no caso do cineasta francês, guarda uma velocidade narrativa surpreendente, a câmera se mostra intencionalmente nervosa, abandona-se a grua e os trilhos de *travellings* em favor de recursos mais simples e mais inventivos. O uso da câmera alta ou baixa, de que resultam alguns dos enquadramentos mais felizes da filmografia de Ingmar Bergman, chega a impactar, sem que jamais a fotografia destoe do conjunto plástico ou denuncie a prática do formalismo pelo formalismo. O *plongée* e o *contra-plongée*, assim, reiteradamente explorados em diferentes momentos da narrativa, os movimentos tremidos da câmera, as elipses radicais e os saltos, técnicas próprias da reportagem, emprestam à obra um toque inequívoco da Nouvelle Vague, lembrando o Godard da primeira fase. A cena em que o casal tenta fugir das explosões é emblemática sob este aspecto: a câmera alterna registros internos e externos do veículo em que fogem, a imagem ‘dança’ no quadro com um ritmo alucinante, não raro dando ao espectador a mesma perspectiva de visualização dos personagens, tal qual é comum acontecer nas coberturas policiais da tevê.

Outro aspecto, no que respeita aos recursos técnicos adotados por Bergman no filme *Vergonha*, merece maior atenção: a montagem, cujas ‘marcas’ que o aproximam de *Acosado* parecem saltar aos olhos. O falso *raccord*, tomado aqui na objetiva classificação de Michel Marie, que o considera como “a passagem de um plano a outro marcada por uma contradição na lógica diegética, em sua continuidade, pela presença ou pela ausência de detalhes” (MARIE, 2012, p. 186), é um expediente estético recorrente no filme. Nesse sentido, aliás, o cineasta sueco vai além, adotando, quando menos em um dos planos, um procedimento absolutamente impactante: numa sequência do casal na cidade, aos 14’32” do filme, veem-se, de início em câmera alta, os movimentos urbanos, o vaivém de pessoas, carros etc. (guardadas as proporções, outro elemento marcante do filme de Godard), um comboio de caminhões militares. Há um corte para um plano próximo do casal, ao que se segue uma panorâmica, transeuntes conduzindo malas, soldados e, por volta dos 15’15”, os dois, inicialmente em plano médio, aproximam-se da câmera que os enquadra em toda a extensão do *écran*. De repente, Eva e Jan se entreolham, saem do quadro pelas laterais opostas, há uma elipse de tempo

significativa e os dois voltam ao campo sem que se faça um corte sequer (Figura 9). A essa altura, pode-se falar de uma ruptura de continuidade capaz de levar o espectador a se 'perder' em face da lógica narrativa, algo muito próximo do que já se observara em momentos diversos no filme *Persona*, que ensejaram, em *Práxis do Cinema*, as felizes palavras de Noel Burch:

O fluxo e o refluxo de nossa súbita consciência de que assistimos a um filme, e de nossa total ou parcial falta de consciência desse mesmo fato, parecem-nos nascer mais da dialética dos papéis e dos materiais de que já falamos, do que da estética brechtiana do distanciamento. (BURCH, 2011, p. 183).

Burch refere-se aos diferentes tipos de elipse e *raccord*, sobre cujos elementos da narrativa seu livro é indispensável. Aqui se deve discordar, todavia, da afirmação de que se trata de um mero procedimento formal nada condizente com o distanciamento brechtiano. Não é muito lembrar que, à época, o diretor sueco encontrava-se especialmente envolvido com o sistema do teatrólogo alemão, de quem viria a montar mais de um espetáculo. Não bastasse o fato de que *Vergonha* é um dos filmes de Bergman mais explícitos politicamente falando. Desse modo, sem desprezar o mergulho nas profundezas da alma humana, representado à perfeição no conflito psiquiátrico de Jan, símbolo de uma sociedade submetida às angústias da guerra eminente, o filme dialoga com a crítica, já explorada em *Persona*, à indiferença da Suécia em face dos horrores praticados no Vietnã.

De volta ao filme, na perspectiva da diegese, Eva fora vender uns produtos a um comprador que não é mostrado pela câmera, enquanto Jan ficara aguardando-a. Em fração de segundo, ela sai e retorna com o dinheiro da venda. A fim de explicitar tal procedimento, cabe citar Marie acerca do falso *raccord*:

O *raccord* é um termo técnico que designa, primeiro, uma operação de filmagem e, depois, uma operação de montagem. Em termos de filmagem, tem por objetivo produzir "a homogeneidade necessária dos elementos constitutivos da imagem e do som, para assegurar a continuidade dos planos e manter a credibilidade da intriga, do espaço e do tempo", como explica o montador e historiador Vincent Pinel, em seu '*Vocabulaire technique du cinéma*'[...]. (MARIE, 2012, p. 189).

A função do *raccord*, que, na perspectiva do cinema clássico, é a de proporcionar uma ligação entre os planos de modo a manter a continuidade fílmica, procedimento que fora transgredido, com ampla repercussão, por Godard, em *Acosado*, no caso do filme de Bergman é mais ainda desrespeitado, o que resulta na quebra da continuidade e num estranhamento impactante ao espectador. Sob o ponto de vista das convenções narrativas, o procedimento adotado por Bergman a essa altura do filme seria considerado um erro grosseiro, uma vez que haveria inúmeras outras possibilidades de adoção de elipses que não rompessem com a continuidade da narrativa, tornando imperceptíveis as ligações entre os planos. Se a intenção é suprimir da história partes irrelevantes, a elipse clássica tal qual é conhecida, no caso em exame o que se observa é uma ruptura de sua continuidade, o que ocasiona um distanciamento bem ao gosto do que propunha Bertold Brecht. Aqui, se depara com um procedimento que foge às classificações de praxe: não se trata de um *raccord* de montagem, nem mesmo de filmagem simplesmente. A câmera permanece fixa e o enquadre é o mesmo, enquanto os atores é que se movimentam de modo a sugerir o passar do tempo diegético e a ocorrência de fatos que são intencionalmente negados ao espectador.

O filme, como se pode ver, tem uma concepção estética inovadora e os procedimentos técnicos, de que lança mão o cineasta sueco, revelam a sua modernidade, bem como a sua assumida interlocução com a Nouvelle Vague francesa que Bergman tanto influenciou e em que parece ter explicitamente se inspirado na realização de um dos seus títulos mais transgressores. Pode-se usar a imprecisa denominação falso *raccord*, diferente, contudo, do que fora usual na Nouvelle Vague ou mesmo recorrente entre os formalistas russos, Vertov e Eisenstein à frente. Esse hiato de tempo é, em si, experimental, e não se encontra nele absolutamente nada que o justifique por si só, senão a determinada intenção do diretor no sentido de realizar um filme essencialmente moderno e extremamente pessoal, em que pese a forte sugestão de ser um exemplo isolado da 'nova onda' bergmaniana.

Em tempo, pode-se considerar aqui mais um aspecto inovador de sua poética: a montagem, tal qual destacada há pouco, fugindo aos fundamentos do cinema convencional. Bergman a concebe, com frequência, no momento mesmo da filmagem, no uso da câmera à maneira do que está no ensaio-manifesto de Alexandre Astruc, "*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*". Não é

muito lembrar, sob este aspecto, as palavras do realizador em *O Cinema Segundo Bergman*: “[...] eu sempre gostei de montar ‘na câmera’. Para mim, é um esporte. Eu sinto um prazer particular em deixar o menos possível de resíduos através de mim, em saber onde e como vou mudar de plano. E na mesma ocasião dá-se um ritmo ao filme, desde o estágio de filmagem” (*apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 133).

Bergman nega, contudo, ter sido possível adotar este procedimento em *Vergonha*, mas não é esta a impressão, pelo menos no plano aqui examinado. Divergências à parte, o fato é que a esta altura do filme depara-se com uma escolha técnica que traz viva recordação de procedimentos estéticos caros ao gosto da Nouvelle Vague – nomeadamente referentes a Jean-Luc Godard, de *Acosado* e *Vivre sa Vie*. Outro aspecto, não menos relevante, é a forma como Bergman joga com a noção de roteiro, que, no seu caso, como parece ser visível no filme em análise, não encontra correspondência no cinema clássico. Melhor seria falar-se de roteirização, uma vez que o diretor, a essa altura de sua trajetória artística, parece optar pela improvisação a partir de esboços de roteiro. O próprio Bergman mais de uma vez se referiu a isso de maneira clara, a exemplo do que diz no livro citado: “Hoje eu não escrevo mais um diálogo. Escrevo um projeto de diálogo. O roteiro se limita a uma lista de ideias, de temas, de assuntos que elaboro com os atores durante as filmagens” (*apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 137).

Pelas razões até aqui expostas, pois, pode-se afirmar que Ingmar Bergman realizou um cinema moderno sem prescindir de alguns componentes da narrativa clássica, sobremaneira o caráter de narração propriamente dita. A propósito, como é possível concluir do importante estudo realizado por Christian Metz, *A Significação do Cinema*, no capítulo dedicado ao cinema moderno e à narração, por si só, não seria a ruptura com a estrutura da narração fílmica um índice de modernidade, ao que se devem somar outros elementos não menos importantes do fazer cinematográfico inovador. Para Metz (2010), o cinema moderno não superou necessariamente o estágio da narração, tal qual é conhecida na perspectiva do filme clássico.

O filme aqui examinado, portanto, preserva a sua lógica textual, o enunciado obedece a determinados preceitos tradicionais, mas, do ponto de vista de suas estratégias narrativas, explora alternativas extremamente criativas, redimensionando de forma enriquecedora o conteúdo fílmico. Pode-se falar de um cinema ‘livre’, transgressor, embora construído sobre as bases sintáticas da gramática

cinematográfica clássica. A contribuição de Bergman está em que soube ser moderno sem incorrer no desvairismo estético por que se orienta uma parte da crítica dita também moderna. Não é, em rigor, um cinema-linguagem, na linha do que professaram vozes repetíveis da crítica, Truffaut, Roger Leenhardt ou mesmo Alexandre Astruc à frente. Mas um cinema que busca novos caminhos, mesmo partindo dessa busca da técnica aparentemente mais convencional. *Vergonha* é um filme realizado com elevado senso estético, do qual se podem retirar alguns exemplares antológicos de fotografia, luz, som (pós-sincronizado ou direto), angulações, composição de quadro e movimentação de câmera. É que a imagem não perdeu seu prestígio no cinema moderno, pelo menos no que se refere ao modernismo da cinematografia de Bergman, um dos cineastas que mais a valorizaram e que a trabalharam à perfeição, como se pode perceber no filme *Vergonha*.

Quanto à roteirização como um índice de modernidade em *Vergonha*, que é, por sinal, uma constante na Nouvelle Vague, notadamente em Godard, pode-se citar uma curiosa passagem do filme que ocorre por volta dos 20'56" de desfile. Há uma elipse de tempo entre o último plano da sequência na cidade e a cena em que se veem, ela de costas, num plano de câmera sobre o ombro, Eva e Jan saboreando um vinho enquanto conversam. O plano dura 11 segundos. Há um corte e o ângulo da tomada se inverte. Agora quem aparece de costas no quadro é Jan. Trata-se, a rigor, de um plano-sequência com uma duração de 5'5". Depois de falarem sobre amenidades, como aprender a falar italiano ou voltar a tocar, já que são músicos, Eva fala da vontade de ter um filho e constituírem uma família. Todas as falas, segundo depoimento de Liv Ullmann, no *making of* do DVD, foram improvisadas. O fato que a própria atriz ressalta em seu comentário, não é recorrente na primeira fase de Bergman, neste sentido um cineasta considerado até então conservador. Como no caso do olhar-câmera de Harriet Andersson, em *Mônica e o desejo*, este detalhe vem a corroborar com a afirmação de que Bergman fez de sua arte uma procura constante de novas possibilidades estéticas. Se a improvisação, fato isolado, não é um elemento suficiente para indicar a modernidade do filme, pois verdadeiros ícones cinematográficos da modernidade passaram ao largo desse expediente, como Christian Metz faz questão de evidenciar⁴⁴, o recurso se soma a outros procedimentos aqui examinados.

⁴⁴ O estudioso faz alusão a Resnais, Truffaut e Welles, entre outros.

Não é muito, assim, falar-se, a propósito de *Vergonha*, de certo “cinema-direto”, o que ainda mais dá realce, por exemplo, ao tom jornalístico do filme. Talvez aqui se possa retomar a observação de que o filme suscitou, entre as muitas críticas que lhe foram direcionadas, a acusação de ser mal acabado. No caso, pelas razões já referidas, justo será considerá-lo um filme, sob muitos aspectos, experimental. Sobre a improvisação, considerando-se a observação pertinente de Liv Ullmann, em torno do rigor de Bergman em face dos diálogos em seus filmes, a improvisação, aqui, deve mais ainda ser destacada, uma vez que ratifica a capacidade do cineasta para conciliar o convencional e o moderno. O seu cinema, tantas vezes considerado ‘palavroso’, tomando-se o termo em sua conotação depreciativa, em *Vergonha* dá lugar ao improvisado.

A sequência termina com o casal entregando-se a uma experiência de amor corpóreo, apenas insinuada com o desaparecimento de ambos do quadro. A câmera, que permanecera durante toda a sequência parada, permite-se, agora, um *zoom* para enquadrar um plano vazio da mesa posta, como uma natureza-morta de Cézanne, ligeiramente invadida pela mão de Sydow catando de sobre ela uma flor. Sobressai, na singeleza desse detalhe, a poesia de um cinema concebido com uma riqueza de detalhes que impressiona e seduz. Cai por terra o preconceito que separa o cinema clássico, de inspiração literária, o cinema de roteiro propriamente dito, e o cinema moderno, “cinema-cinema”, conforme a expressão de Christian Metz (2010).

Capítulo 6 – QUARTA FASE (1976 – 2003)

A quarta e última fase, que se pode chamar de *fase da despedida*, coroa a genialidade de Ingmar Bergman com dois filmes: *Cenas de um casamento* (*Scener ur ett äktenskap* – Suécia – 1975) e *Sarabanda* (*Saraband* – Suécia / Itália / Alemanha / Finlândia / Dinamarca / Áustria), de 2003, que sinaliza o desfecho de uma obra absolutamente incontornável do grande cinema mundial.

Observa-se, por necessário, que, na divisão aqui proposta, não foram citados alguns filmes importantes de Bergman, o que, não sendo mera subjetivação, sob qualquer aspecto desmerece a qualidade dos mesmos, os quais constam da filmografia completa do autor. No entanto, cabe destacar, como análise conclusiva, o filme *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander* – Suécia / França / Alemanha), de 1982, que lhe valeu o terceiro *Oscar* como o Melhor Filme Estrangeiro.

6.1. *Cenas de um casamento*

Inicialmente produzido para a televisão sueca, *Cenas de um casamento* tem produção de Lars-Owe Calberg, direção de arte de Bjorn Thulin, fotografia de Sven Nykvist, roteiro e direção de Ingmar Bergman. No elenco, Liv Ullmann, Erland Josepshon, Bibi Andersson, Gunnel Lindblom. Conforme idealizado pelo autor, o filme está dividido em seis episódios com duração média de 50 minutos cada.

Marianne (Liv Ullmann) e Johan (Erland Josepshon) são casados e vivem uma vida de aparente felicidade. Aparente. Já na primeira sequência, o casal é entrevistado por uma jornalista de uma revista, no que, supostamente, constitui o que os leitores deverão tomar como exemplo de um casamento feliz. Johan e Marianne discorrem sobre a vida em comum, os passos percorridos até então, a forma como lidam com a rotina de um casamento, como se conheceram, como vivem a sexualidade etc. A uma dada altura da entrevista, enquanto Johan se afasta para fazer um telefonema, a conversa ganha em intimidade. Marianne fala de fidelidade e, numa reflexão perpassada de sensibilidade e senso de renúncia, diz para a entrevistadora:

“[...] ninguém nunca me disse o que é o amor. E não tenho certeza se precisamos saber. Mas se quiser uma descrição detalhada, veja na Bíblia. Lá, Paulo descreve o amor. O problema é que sua descrição nos coloca em xeque. Se São Paulo estiver certo sobre o amor, ele é tão raro que ninguém o vivencia. Mas em discursos de casamento e outras ocasiões especiais acho que funciona muito bem. Acho que basta ser gentil àqueles com quem vivemos. Afeto também é bom. Humor, amizade, tolerância. Ter expectativas sensatas. Tendo isso, o amor não é necessário.” (*Cenas de um casamento* – 1975).

Embora não se trate do primeiro filme em que aparece, uma vez que é um tema recorrente na filmografia do cineasta, em *Cenas de um casamento* aparece com mais intensidade, de forma mais reflexiva, com um olhar crítico sobre este sentimento tão simples e tão complexo, como parecem indicar as palavras de Marianne. Isso acontece na primeira sequência, quando o casal vive, ainda, os momentos mais equilibrados da relação, a ponto de ser objeto de uma matéria de revista dedicada ao público feminino.

O filme, do ponto de vista temático, não é, com rigor, um dos maiores momentos do seu autor. Não há verticalidade em suas modulações, salvo em um ou outro momento de sua enunciação. O que daria, então, a dimensão de grande obra de arte ao filme de Bergman? A direção é precisa, econômica, adequada, quer no que diz respeito à condução dos atores (em que se notabiliza como um diretor particularmente exigente), quer na utilização dos movimentos de câmera, nas angulações, na escala de planos, nomeadamente o *close-up*, o que dá realce a uma narrativa assentada fundamentalmente na intensiva dialogação dos personagens centrais. É a sutileza com que Bergman dirige a câmera que estabelece o ritmo do filme, expondo, na escolha de meios de que lança mão para narrar a história, o que lhe é essencial: a desconstrução do relacionamento, as evidências de um conflito sem solução. Na contramão do que é mesmo uma marca da cinematografia de Bergman, em *Cenas de um casamento*, o drama vem de fora, são fatores exteriores que o fazem se instalar. Johan trai Marianne, age sob a força de uma paixão incontrolável que vai lentamente consumindo o casamento.

Realizado, inicialmente, para a tevê sueca, como já dito, o filme está dividido em seis episódios, com cinco horas de duração⁴⁵: *Inocência e pânico*; *A arte de empurrar as coisas para baixo do tapete*; *Paula*; *O vale de lágrimas*; *Os analfabetos* e *Numa casa escura no meio da noite de um lugar qualquer do mundo*. Os episódios começam e terminam com a voz *over* do próprio diretor situando o espectador em torno da história, o que conclui, invariavelmente, com a ficha técnica do filme, tendo como fundo imagens da Ilha de Farö, onde foi rodado, em 1973. Como objeto de análise, todavia, aborda-se aqui apenas o terceiro episódio, *Paula*, em que Johan confessa a Marianne estar apaixonado por outra mulher, o que vai constituir o motivo definitivo da separação.

A sequência em que o personagem faz a revelação é densa, profunda, visceral. Tem o ritmo dramático preciso, a modulação rigorosamente explorada pelo enquadramento frio e meticuloso da imagem pretendida pelo narrador. Começa, a exemplo de todos os outros episódios, com a imagem da deusa Vênus, enquanto se ouve Vivaldi. Abre-se, sobre um fundo branco, o título do filme: *Cenas de um casamento*. Inicia-se a imagem diegética em que, num plano aproximado, aparecem Marianne e Johan sentados à mesa em que tomam o café da manhã. A voz *over* de Bergman anuncia o episódio com o seguinte texto:

“Johan e Marianne são felizes no casamento há dez anos. Eles levam uma vida confortável com suas duas filhas. Certo dia Marianne declara que não quer ir ao jantar de domingo na casa dos pais. A fagulha de rebeldia é logo apagada. Eva, uma colega, vai falar com Johan no laboratório. Ela leu os poemas de Johan, os quais ele manteve em segredo. Ela os critica delicadamente, mas Johan fica devastado. Uma mulher, a senhora Jacobi procura Marianne. Ela quer se divorciar depois de vinte anos de casamento. Ela sente que seu casamento é destituído de amor e que isso provocou uma atrofia em suas emoções. Ouvindo seu relato, Marianne fica perturbada. Marianne e Johan se encontram para almoçar. Eles tentam se aproximar, mas não conseguem. Nessa noite eles começam a discutir sobre a deterioração de sua vida sexual. Porém, confusos e preocupados com as consequências, decidem varrer a questão para baixo do tapete”. (*Cenas de um casamento* – 1975).

Essa introdução leva 30 segundos, durante os quais são projetados na tela 14 *frames* do episódio anterior, variando entre 3 e 8 segundos cada. Ao final dessa

⁴⁵ Tomou-se como referência a versão veiculada no Brasil em DVD duplo da Versátil Home Vídeo, 2006.

introdução, organizada com a lógica da narrativa de seriados de TV, abre-se um plano distante em que se acompanha, em leve movimento de grua, um carro de faróis acesos através de uma estrada. A câmera desloca-se num *travelling* suave até que se dá um corte brusco e, em *close*, veem-se partes de quebra-cabeças espalhados pelo chão. A imagem sugere, assim, a intimidade de uma casa em que há crianças (no primeiro episódio, fica-se sabendo que o casal tem duas filhas, as quais são rapidamente mostradas e jamais voltam a aparecer em todo o filme, embora citadas aqui e além). A sequência é desenvolvida com a câmera na mão, acompanhando o deslocamento de Marianne por diferentes espaços da casa. Na cozinha, o personagem abre uma geladeira e retira alimentos para desistir, em seguida, de comê-los. Volta até a geladeira e repõe nela os alimentos que acabara de retirar. Apanha uma fruta e sai para os aposentos do casal. Bergman altera planos internos de Marianne na cama com planos externos da chegada do carro de Johan a casa. Num plano geral, vê-se o carro adentrando o espaço do jardim com uma vista da fachada da casa. Há um corte e a câmera toma, em plano aproximado, Marianne na cama, enquanto começa a ler um livro. O plano fecha-se para um *close-up* e Marianne parece adormecer. Ouvem-se ruídos de porta batendo: Johan adentra o quarto.

Os movimentos de câmera, a alternância de tomadas internas e externas, o quadro dentro do quadro (recurso enfaticamente explorado pelo cineasta, em *Cenas de um casamento*) a escala de planos, o enquadre, o ritmo da sequência têm a marca do mestre. Nada parece aleatório, a narrativa flui a partir das escolhas feitas pelo diretor, elegantes e discretas, acompanhando a trajetória feita pelos atores com uma busca de sentidos que envolve o espectador e o faz compreender a atmosfera dramática que está por se desencadear. A planificação (decupagem), a ligação dos movimentos de cena (*raccords*), não se prendem à técnica televisiva e deixa ver o domínio com que Bergman inicia o episódio central da série com um ponto de vista predominantemente cinematográfico e uma direção de atores que evidencia uma marcação assumidamente teatral. Para não falar do que Hitchcock definia como “direção de espectadores”, isto é, a forma como a narrativa fílmica se constrói a fim de conduzir o espectador de um lugar a outro, de um ponto de vista a outro, levando-o, com delicadeza, a perder-se nas malhas do conflito que, como já dito, está por acontecer. Mas Bergman o faz de modo a evitar a criação de pontos de vista subjetivos, em face do que as suturas entre os planos obedecem a uma

alternativa contrária ao que estabelece a gramática cinematográfica. Daí a composição do quadro criar, muitas vezes, certo estranhamento. Ao invés do convencional campo/contracampo, com as imagens de Marianne e Johan alternando-se no ritmo acelerado da TV, o realizador opta pelos planos distantes, frios (Figura 10), que mais ainda ditam um ritmo lento e tenso, bem sintonizado com a densidade dramática das cenas.

Se se poderia esperar de um cineasta consagrado, de formação clássica, um estilo inevitavelmente rígido e inflexivelmente 'gramatical', depara-se aqui com um realizador exemplarmente moderno, dono de uma técnica a um só tempo apurada e solta. Guardadas algumas particularidades estilísticas, que o diferenciam e tornam inconfundivelmente pessoal em suas maneiras de filmar, poder-se-ia dizer que Bergman 'soma', em *Cenas de um casamento*, olhares estéticos tão díspares como os de Lang e Hitchcock, dando-se a ver como um encenador absolutamente dono do seu ofício. A perfeita utilização dos meios, movimentos de câmera, escala de planos, estilizada exploração dos *closes* – elementos formais, portanto – dão ao filme a qualidade estética que está muito acima da estrutura dramática do roteiro, muito embora se faça notar neste a competência do 'dialoguista', pois a densidade das falas se alinha em peso a uma eficiente manipulação de personagens e atores.

O que se vê, assim, é que Bergman trabalha o conteúdo de forma rigorosa, tirando de cada movimento de câmera, nas escolhas estéticas que faz, um sentido, redimensionando e enriquecendo a imagem nos mínimos detalhes. Mesmo quando se sabe, como é o caso, estar diante de um artista em que são recorrentes os mesmos temas, o que tem levado a crítica a voltar-se, invariavelmente, para o assunto dos seus filmes, explorando sua obra como a de um escritor, um pensador dos conflitos humanos mais universais, em detrimento do esteta que está por trás desta obra. Não à toa, por oportuno, ocorre lembrar, se dispensa ao cinema do sueco comentários simplificadores (simplistas, talvez), como este abaixo, de Paulo Francis:

[...] o tema de quase todo filme de Bergman é a irresistível atração afetiva de um homem por uma mulher, e vice-versa, e a incapacidade dolorosa e dolorosamente expressa em choques monumentais, de concretizarem algo duradouro. Nos desfechos, amadurecidos, se conformam com as imperfeições da natureza humana, com o fato de que nascemos e morremos carentes afetivamente. (FRANCIS, 2012, p. 44).

O então colunista do jornal *Folha de São Paulo*, no mesmo texto, intitulado *Vi e não gostei*, a propósito de criticar o filme *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall* – EUA – 1977), de Woody Allen, referindo-se a Bergman, vai mais longe:

Bergman é, essencialmente, um artista do século XIX, que acredita em personagens estruturados, conscientes, pertencentes a uma cultura estabelecida, onde vivem seus dramas e comédias. Os filmes nos cativam porque ele é um grande artista. São, porém, conceitualmente antiquados. Não existe mais gente assim, culturas assim. (FRANCIS, 2012, p. 44).

O comentário, que é recorrente em relação à filmografia do cineasta sueco, presta-se duplamente para o que interessa no presente trabalho: em *Cenas de um casamento*, a exemplo do que existe de mais representativo no conjunto de sua obra, é moderno nas duas perspectivas, na forma e no conteúdo. Na forma, pelos aspectos já citados, e, no conteúdo, por vir de encontro aos valores dominantes na cultura sueca, aspectos também referidos aqui anteriormente. Mais interessante, talvez, seja dar realce ao fato de que Bergman, embora levado a explorar códigos específicos que dão a sua obra uma personalidade inconfundível – na linha do que afirma sobre o assunto Francis –, jamais se curvou a meios tradicionais. Pelo contrário, seu cinema é, antes de tudo, uma busca incansável de novas possibilidades estéticas. São os códigos cinematográficos e a forma com que são explorados que dão ao cineasta a sua personalidade e (aos filmes que realiza) os sentidos que estes possuem e ensinam àqueles que os analisam. O desfecho de *Cenas de um casamento* é a separação de Marianne e Johan, depois que este passa a viver uma relação extraconjugal.

O amor em crise, com desenlace invariavelmente infeliz, é mesmo a tônica dessa obra perturbadora de Bergman, a exemplo da quase totalidade de sua filmografia. Ao lado dos temas existenciais, como a crise do homem diante de Deus, a angústia advinda da consciência de que somos mortais, a solidão da velhice, Bergman debruçou-se sobre os conflitos do amor. Em sua vasta filmografia, pululam os títulos que giram em torno da desunião dos casais, das rupturas sofridas, dos divórcios, da transitoriedade do amor entre o homem e a mulher. Podem-se citar aqui inúmeros deles, a exemplo de *Uma lição de amor*, *Noites de circo*, *Morangos*

silvestres, A hora do lobo, Vergonha, A paixão de Anna e o emblemático *Cenas de um casamento*.

Por oportuno, cabe criar aqui um paralelo: sobre o mesmo tema, o enfurecido *farewell* com que encerra sua carreira, em 1980, seis anos após *Cenas de um casamento*, portanto, Bergman realizará um dos seus filmes mais viscerais, intelectual e emocionalmente profundos, *Da vida das marionetes* (*Aus dem Leben der Marionetten* – Suécia / Alemanha – 1980), no qual o cineasta sueco parece explorar alguns dos seus conflitos mais íntimos, as intensas e nebulosas recordações de um passado remoto. Sobre o filme, declarou: “O argumento se baseia em recordações muito claras. O tema de duas pessoas cuja união, dolorosa, é indissolúvel, mas que tentam ao mesmo tempo romper as cadeias que os prendem, perseguiu-me durante muito tempo” (BERGMAN, 1996, p. 212).

Da vida das marionetes discute alguns dos temas mais marcantes de sua lavra: o medo da morte, o problema da incomunicabilidade, as dores existenciais mais fundas, os pesadelos sociais mais traumáticos. Katarina e Peter, o casal que já aparecera em *Cenas de um casamento*, como amigos de Marianne e Johan, a exemplo destes, vive uma relação aparentemente feliz. Peter vai dando a ver sua perturbação, os traumas que o acompanham, o desajuste de sua personalidade, até cometer o crime que o leva à prisão: depois de confessar-se motivado a matar a esposa, como visto na sequência em que participa de uma sessão psicoterápica com um psiquiatra amigo (e suposto amante de sua mulher), Peter assassina uma prostituta. A explicação para a tragédia encontra-se na cena final, quando o médico interpreta o quadro: Peter carrega traumas da infância, problemas irresolvidos de uma convivência psicótica com a mãe, e de uma sexualidade perturbada.

Sem enveredar pelos tortuosos caminhos da psicanálise, uma vez que o enfoque deste trabalho é de caráter essencialmente estético, parece ser esta a solução criadora de Bergman, assumidamente marcado por conflitos de ordem familiar profundos. Os reflexos desse conflito projetar-se-iam nas relações amorosas, de que são os filmes dessa vertente a prova cabal do caráter autobiográfico de algumas de suas obras mais marcantes. Este viés subjetivo, com nítida inclinação para a autobiografia amorosa, vai aparecer em outros títulos: a diferença é que o drama do amor em crise, que já se fizera notar em filmes da primeira fase, como *Porto* e *Sede de paixões*, em que tais conflitos estão intimamente ligados à própria realidade social dos amantes, agora aparece entre

peças de outro estrato social. Marianne e Johan, por exemplo, têm uma condição financeira estável e o nível intelectual dos dois é bom, o que mais aproxima a reflexão ficcional do plano pessoal. Não sem razão, pois, parte da crítica vê, em *Cenas de um casamento*, uma projeção pessoal do próprio Bergman. A contribuir para isso, como abordado na análise de *Sarabanda*, está a escolha de Liv Ullmann para interpretar Marianne, atriz com quem o cineasta foi casado por dez anos.

Da vida das marionetes, embora constitua uma perturbadora análise da condição humana em crise, cujas raízes quase sempre se prendem a um passado distante, discute outros temas, entre os quais a velhice como uma ameaça. Quando a polícia passa a investigar o crime cometido por Peter, um dos ouvidos é o personagem Tim, homossexual e amigo do casal, que diz:

“Há forças que me movem e que não consigo controlar. Médicos, amantes, drogas, álcool, trabalho. Nada ajuda. São forças secretas. Têm nome? Não sei. Talvez seja o processo de envelhecimento. Não tenho controle sobre essas forças. Eu me aproximo do espelho e olho para a minha cara, que se tornou tão familiar. E chego à conclusão de que esta combinação de carne, sangue, nervos e ossos reúne duas pessoas incompatíveis. De um lado, o sonho de intimidade, de ternura, interesses comuns. Do outro a violência, a obscenidade, o horror e a morte. Às vezes penso que têm a mesma origem. Não sei. Como poderia saber?” (*Da vida das marionetes* – 1980).

Em *Imagens*, como em *Bergman sobre Bergman* ou *Lanterna mágica*, livros que documentam a vida deste artista, são recorrentes as referências aos conflitos de infância e as marcas que carrega como forças de que, como Tim, em *Da vida das marionetes*, jamais conseguiu se libertar:

Procurava meu pai e minha mãe, mas não podia encontrá-los. A cena final de *Morangos silvestres* contém uma forte dosagem de saudade e nostalgia: Sara toma a mãe de Isak Borg levando-o para uma clareira na floresta, na qual bate o sol. Do outro lado do canal ele pode divisar seus pais, que lhe acenam. (BERGMAN, 1996, p. 20).

No mesmo livro de que se extrai a citação acima, Bergman faz uma reflexão sobre o nome do protagonista, cujas iniciais I e B poderiam remeter às iniciais do seu nome. Os componentes autobiográficos, em *Cenas de um casamento*, parecem indiscutíveis, muito embora seja este um detalhe talvez irrelevante, uma vez que se

trabalha aqui, antes de qualquer coisa, com um cineasta altamente atento à dimensão estética de sua arte. Mas é inegável que neste filme depara-se com o analista do comportamento humano, não menos rigoroso na busca de suas verdades mais profundas. Talvez por isso, em que pese a preocupação com os aspectos formais da obra, na linha do já explorado há pouco, em *Cenas de um casamento*, Bergman, do ponto de vista narrativo, foi parcimonioso, embora exigente, lançando mão de soluções mais simples e mais claras sob a ótica da linguagem cinematográfica. Sobre ele, em livro muitas vezes citado no presente estudo, *O planeta Bergman*, Carlos Armando (1988) diz tratar-se de um filme menos brilhante na sua forma, não havendo nele “aquela sutileza e aquela magia que havia em *Gritos e Sussurros*”.

Realizado a princípio para a televisão, como já dito, *Cenas de um casamento* traz em sua construção narrativa algumas transgressões em relação ao que está fixado na gramática do cinema clássico e, mais precisamente, do filme de ficção da própria TV. O uso do *close-up*, embora dominante na obra, bem dentro dos parâmetros de enquadramento recorrentes na filmografia do realizador, que se tornaria, por sinal, uma de suas marcas, é sacrificado em favor de planos à distância, embora o filme gire em torno de poucos personagens e muitos deles sejam apenas referidos em elipses radicais. Levando-se em conta, ainda, que o *close* é a escala mais usada na TV, por força do tamanho reduzido das telas (notadamente à época em que o filme foi realizado e não eram comuns os aparelhos de tamanho maior), porque, então, Bergman faz a opção de compor quadros em plano geral? Numa avaliação precipitada, dir-se-ia que o diretor antevia a sua exibição no cinema (na tela grande, pois), o que seria uma constatação razoável.

Ao explorar o quadro aberto, nomeadamente nas cenas em que há o confronto entre marido e mulher, Bergman suprime a opção por pontos de vista subjetivos, como é decorrente do tradicional campo/contracampo, mantendo, assim, uma posição de neutralidade em face das questões colocadas pelo roteiro e possibilitando ao espectador essa mesma imparcialidade. O filme, com isso, amplia as possibilidades do depoimento de cunho autobiográfico, mas Bergman não se permite expor o drama do casal sob o ponto de vista pessoal, delegando-o para o espectador, como que se afastando do conflito que a imagem registra. Mas o envolvimento do espectador com o conflito é interrompido. É um ardil criado por Bergman na construção da narrativa. A cena, assim, pelo enquadramento dos

personagens em plano afastado, suscita uma espécie de distanciamento. O código é neutralizado em favor de uma perspectiva mais teatral, evitando, como era a intenção do autor, uma ideologização da crise entre homem e mulher. O efeito resultante de uma simples escolha de enquadramento, pois, que poderia parecer irrelevante, é capaz de construir sentidos no filme⁴⁶. Pode-se falar, aqui, na presença de mais um índice de modernidade na filmografia de Bergman: ele convida o espectador a participar da obra, o que implica numa tentativa de revisão da relação obra-receptor, que o cineasta elevará ao paroxismo no seu último filme, *Sarabanda* (objeto de análise a seguir).

Por último, cabe evidenciar um aspecto narrativo particularmente notável da obra: o ritmo que marca a evolução do conflito é grave, tenso, orientado pelo próprio adensamento do componente dramático de cada plano. Por isso, embora se trate de um filme em que a força da palavra seja o elemento por que se desenrola a história, esta poucas vezes esteve tão associada à imagem, quase não tendo vida independente. O sentido dramático da obra, desse modo, decorre da forma como o cineasta acompanha os personagens, de como os enquadra em cada movimento, de como concebe a composição da imagem em cada plano. Numa obra tão desprovida de artifícios, tão elíptica, tão subterrânea, depara-se com um cineasta atento aos mínimos detalhes capazes de revelar a verdade humana mais profunda, do que resulta um exemplo cinematográfico de substância dramática extraordinária.

6.2. *Sarabanda*

Bergman morreria em 2007, sendo *Sarabanda* (*Saraband* – Suécia / Itália / Alemanha / Finlândia / Dinamarca / Áustria – 2003) o seu último trabalho. Traz no elenco Liv Ullmann e Erland Josephson nos papéis de Marianne e Johan. O elenco conta ainda com Börje Ahlstedt e Julia Dufrenius. Assim, cabe aqui fixar o *corpus* delimitado para a presente reflexão, ou, para falar com termos tão valiosos para as contribuições de Roland Barthes no terreno da semiologia do cinema, uma “lexia”

⁴⁶ Cf. “O código tutor do cinema clássico”, in: *Teoria contemporânea do cinema*, pós-estruturalismo e filosofia analítica, vol. 1, Organização Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: SENAC, 2005.

[fragmento do texto fílmico] da obra *Sarabanda*, na primeira, segunda e décima sequências do filme.

Antes disso, contudo, é importante fazer uma rápida contextualização da obra escolhida: o filme constitui, sem que esse fato se explicita em *Sarabanda*, uma retomada da narrativa do premiado *Cenas de um casamento*, roteiro de Ingmar Bergman, com os mesmos Erland Josephson e Liv Ullmann nos papéis de Johan e Marianne, com dito. Neste, *Cenas de um casamento*, supostamente construído a partir de elementos evocados por Bergman do seu casamento com Ullmann, o artista tematiza a ascensão e queda de uma paixão, os conflitos de relacionamento que culminam com a separação do casal. Quando se aventa, todavia, a hipótese de uma projeção autobiográfica do cineasta no referido filme, dá-se de forma consciente dos riscos que tais associações podem acarretar, na contramão do que recomendam princípios básicos da filosofia da arte e perspectivas modernas de exame do objeto artístico. Mas não seria muito evidenciar que, em se tratando de Ingmar Bergman, tais possibilidades não seriam forçosas (nem mesmo desnecessárias), tomando por base o expressivo número de vezes em que bateu na mesma tecla, não apenas como realizador, mas no sem-número de entrevistas, depoimentos, livros e artigos que produziu, sem a observação dos quais seria igualmente arriscada qualquer tentativa de análise de sua filmografia naquilo que parece mais significativo: as soluções técnicas que, aperfeiçoadas de filme a filme, constituem caminhos de revelação dos conteúdos anímicos mais profundos, os conflitos existenciais, a busca incansável de respostas para questões pessoais indisfarçáveis, que, indo dos traumas da infância à solidão do homem, tornam vida e obra do cineasta de tal forma ligadas. Nas palavras do próprio Bergman:

De repente percebi que a maioria de meus filmes foram concebidos nas profundezas da minha alma, em meu coração, meu cérebro, meus nervos, meu sexo, não menos em minhas entranhas. Um obscuro desejo gerou-os. Outro desejo, que talvez possa ser chamado de 'prazer de artífice', conduziu-os àquele passo adiante, de onde foram exibidos ao mundo. (BERGMAN, 1996).

Não é arbitrário, pois, buscar no conjunto de sua obra, a exemplo do que se faz aqui com *Sarabanda* e outros, elementos que tornem aceitável a aproximação autor e obra. Bergman, jamais cedendo a pruridos que preservassem a sua imagem, tão comuns a muitos artistas consagrados, foi se revelando através dos seus filmes.

Neles, sem muito esforço, depara-se com os assuntos através dos quais libertou seus demônios interiores. Dentre esses, por certo, notabilizam-se as inquietações do amante mal resolvido, instável, tantas vezes casado e tantas vezes separado, e suas relações não raro neuróticas com os filhos⁴⁷: um dos conflitos centrais de *Sarabanda*. Em sua autobiografia, vezes sem conta, o cineasta fará alusão a tais conflitos. Em *Fanny e Alexandre*, de 1983, com que obteria o Oscar de melhor filme estrangeiro, Bergman vai explorar suas memórias infantis: nela, patenteiam-se os dramas do menino, dos quais assumidamente nascem os transtornos psicanalíticos que marcaram toda a vida do cineasta, tornando-o o homem excêntrico e interiorizado da fase adulta. Nesse aspecto, julga-se oportuno aludir às declarações de Liv Ullmann acerca do seu relacionamento amoroso com Bergman:

Ele procurava a mãe. Braços que se abrissem, cálidos e sem complicações.

Talvez nosso amor se originasse na solidão que ambos conhecêramos. [...]

De certa forma, cada um de nós semeou uma revolução no outro. Nós nos abrimos mutuamente por completo. Não apenas de maneira física, sexualmente – mas como seres humanos relacionados de um modo secreto, foi assim que nos ligamos.

Dentro de pouco tempo deparei com o ciúme dele. Violento e ilimitado. Jamais experimentara coisa assim antes. Agora todas as portas estavam fechadas. Amigos e a família, até mesmo as lembranças, tudo se tornou uma ameaça para nosso relacionamento. Aterrorizada, senti que tinha apenas a ele. E quando seu ciúme estabelecia limites para minha liberdade, entrei em seu território, a fim de criar ali os mesmos limites para ele. Só me sentiria segura na medida em que pudesse controlar sua vida. (ULLMANN, 2006, pp. 99-100).

Cenas de um casamento, como verificado, explora a crise e o fim do relacionamento de um casal constituído por pessoas “intelectualmente preparadas, com um elevado nível de compreensão da realidade histórica em que estão inseridos, mas analfabetos emocionais”,⁴⁸ e tem a sua continuidade, em *Sarabanda*, no que, diegeticamente, representa o espaço de 30 anos desde a separação.

Aqui, fecha-se o círculo temático central da obra de Ingmar Bergman: o amor, a velhice e a solidão. Interessa, no entanto, como o cineasta trabalha essas

⁴⁷ Bergman teve, ao todo, dos seus muitos casamentos, nove filhos.

⁴⁸ As palavras são de Ingmar Bergman, sobre o filme, em *Making of* de extras do DVD.

questões do ponto de vista técnico, que escolhas faz na utilização da câmara, como apreende o drama pessoal de seus personagens na composição da imagem, na escala de planos, como explora na montagem interna e externa a sua narrativa profundamente humana. Ao fazê-lo, como um realizador não raramente considerado tradicional lança mão de meios tecnológicos modernos, como a câmara digital de alta definição? E, aspecto a ser atentamente examinado, com o desenvolvimento da pesquisa, num procedimento essencialmente moderno, como explora mecanismos de linguagem tomados de empréstimo do teatro, como o ‘distanciamento’ com que abre e fecha a narrativa fílmica de *Sarabanda*? Este procedimento ‘teatral’, é importante frisar, sempre foi uma das marcas da cinematografia de Bergman. Aliás, o cineasta sueco, durante os anos 1950, defendeu a tese de que a *mise-en-scène* teatral poderia ser bem explorada cinematograficamente, tendo alimentado a tolerância do público ao que se poderia chamar de reaproximação teatral do filme.⁴⁹ Com oportunidade, cita-se a afirmação de Ken Dancyger:

Durante os anos 50, talvez nenhum outro realizador tenha sido tão influente como Ingmar Bergman. Os temas que ele escolheu em seus filmes – relacionamentos (*Uma lição de amor*, 1954), idade (*Morangos silvestres*, 1959) e superstição (*The magician*, 1959), sugerem uma seriedade de propósito pouco usual em meio popular como o cinema. No entanto, foi com sua espontaneidade em lidar com o sobrenatural que Bergman exemplificou que o teatro e suas convenções poderiam ser aceitos na forma fílmica. Bergman usou o cinema como muitos usaram o palco: para explorar, assim como entreter. Por ser o palco menos atado ao realismo, o público estava desejoso de aceitar menos as convenções realistas, dessa forma permitindo ao cineasta explorar diferentes tratamentos do assunto. (DANCYGER, 2007, p. 164).

O comentário de Dancyger, em que pese voltar-se claramente para os aspectos conteudísticos, que só secundariamente interessam no presente trabalho, dá margens a que se conclua que, também sob o ponto de vista formal, a cinematografia de Bergman constitui uma tentativa bem sucedida de reaproximação das duas linguagens, isto é, da teatral e da cinematográfica. É sob este aspecto, pois, que interessa a observação do renomado estudioso de cinema, uma vez que essa característica não constitui uma retomada de um procedimento já conhecido no cinema construído sobre bases clássicas. Pelo contrário, Bergman se coloca,

⁴⁹ Não se trata do chamado “teatro filmado” da cinematografia clássica; pelo contrário, aspecto combatido pela concepção cinematográfica moderna de Ingmar Bergman.

mesmo nos seus primeiros trabalhos, contra a noção do teatro filmado. Ninguém mais que ele, da sua geração, nessa perspectiva, é tão transgressor e tão moderno no sentido aqui analisado.

Essa teatralidade referida é a mesma que vem marcar alguns dos mais significativos trabalhos do Neorealismo italiano e, em escala ainda maior, os principais filmes da fase heroica da Nouvelle Vague, ou seja, uma marcação cênica que tem por objetivo acentuar a carga dramática da narrativa, os enquadramentos mais definidos e as angulações mais subjetivas, muitas vezes descumprindo intencionalmente as escalas e o ritmo da gramática cinematográfica tradicional. Em vez disso, Bergman explora a dimensão 'teatral' de cada plano com recursos inovadores, cortes bruscos e uma refinada sensibilidade com que dá ênfase dramática ao quadro – o *close-up* especialmente. É essa dimensão teatral da filmografia de Bergman que, tendo sido inaugurada já nos filmes da primeira fase, compõe a sequência de *Sarabanda* referida aqui. O filme foi todo realizado com câmera digital, e algumas soluções encontradas por Bergman destacam-se por sua originalidade em termos formais, a exemplo da cena em que Karin foge para a floresta, construída com um cenário absolutamente simples e despojado, cujo resultado, na linha do que fizera Fellini, em *E la nave va* (Itália / França – 1983), surpreende pelo senso de improvisação, criatividade e despojamento, sem, contudo, comprometer a qualidade estética da imagem e o rigor conteudístico da narrativa.

A começar pelo aspecto revelador de sua absoluta modernidade: o distanciamento (recurso já utilizado em pelo menos dois outros importantes filmes do diretor)⁵⁰. A fim de tornar mais consistente a abordagem desse procedimento, com a intenção ambivalente de mostrar e esconder o seu "olhar" sobre os conflitos do casamento, que ao leitor mais familiarizado com a biografia do cineasta, poderia constituir um componente autobiográfico de sua obra, por exemplo, é relevante se fazer referência a que Bergman e Ullmann foram casados, tendo vivido por longos anos na ilha de Farö, restando, após a separação, uma espécie de ressentimento que assumidamente projetar-se-ia em alguns dos seus filmes. Em se aceitando a hipótese de uma transposição autobiográfica, é ainda mais relevante a forma como o diretor manipula os seus instrumentos narrativos. O discurso é transferido para a mulher, num tipo consciente de percepção de que o mundo moderno é

⁵⁰ *Monica e o desejo* e *Persona*. Neste último, como já destacado, o diretor deixa a película queimar, dando ao espectador a ideia de um acidente.

dominantemente feminino. Esse distanciamento, assim, dá-se duplamente, do cineasta para o personagem feminino e deste para o espectador, que, através dos meios empregados já a partir do prólogo do filme, passa a 'viver' a história de uma subjetividade que lhe fora esteticamente imposta. Estabelece-se um tipo de pacto: ao se dirigir à câmera (Figura 11), Marianne está, de fato, dirigindo-se ao espectador, com quem passa a dividir o desafio de reconstituir a história de sua vida. Um jogo de memória, de busca de uma identidade perdida. O olhar do cineasta, expressa-se pelas escolhas formais com que constrói a narrativa fílmica. O conflito familiar, tantas vezes referido pelo cineasta em suas memórias, despersonaliza-se, estende-se ao espectador, através da forma como o artista tece, com o aparato artístico absolutamente moderno de que lança mão, a teia de desencontros em que se acham entranhados marido e mulher, pai e filho, mãe e filhas, avô e netas. Sobre isso, é incontornável a leitura de Enéas de Souza:

Bergman é um cineasta que trabalha o cinema em função de uma história, de uma narração, candentemente viva e audaciosa, porque coloca em jogo as intimidades humanas na dinâmica de uma história familiar. Temos, no caso de 'Sarabanda', uma sucessão de gerações entrelaçadas por conflitos de toda ordem: homem e mulher; pai e filho; mãe e filhas; avô e neta. O seu pensar cinematográfico nasce da forma como a sua câmera apreende os personagens nos seus cenários; como constrói, através da montagem interna e externa das cenas, a flexão brutal das discórdias dramáticas; e algo monstruosamente ímpar: dar cor à densidade, à sutileza e à simplicidade das tensões no espaço dramático de cada plano. (SOUZA, 2011, p. 46).

O título do filme, *Sarabanda*, aparece em letras brancas sobre um fundo preto. Enquanto isso, é possível escutar as notas de uma sarabanda, que lhe dá nome, uma música popular espanhola de origem sensual e descontraída que se transformaria num ritmo triste e tenso que vai pontuar a linha dramática do filme. Começa com um prólogo, como se dá nome à parte de uma peça destinada a situar o espectador na perspectiva da narrativa a ser encenada, tornando claros elementos e situações dramáticas necessários para a sua perfeita compreensão. Segundo renomados estudiosos, a exemplo de Patrice Pavis, o prólogo é expediente necessário única e tão somente para externar "algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça." No caso de *Sarabanda*, o recurso se dá diferentemente, estando o mesmo inserido na tessitura da história, ainda que, por

razões que confirmam a hipótese aqui defendida, apareça antes do que é apresentado (ao espectador) como o episódio de número “UM”.

Ângulo alto sobre uma mesa em que se veem muitas fotografias em preto-e-branco. Dois segundos e ela se desloca para um plano geral. Marianne entra no quadro e dirige-se à mesa. Senta-se e, pausadamente, expõe fatos ligados à vida do ex-marido, Johan, de quem está separada há 30 anos e dos filhos e, por último, no que funciona dramaticamente como elemento de introdução à narrativa fílmica de *Sarabanda*, dirige-se ao espectador para dizer da sua predisposição para visitar o ex-marido, decorrido tanto tempo desde a separação (Figura 11). A princípio, é considerável a distância entre a câmera e a atriz, o que, de forma sutil, já estabelece uma sensação de estranhamento para o espectador. A distância, todavia, vai, aos poucos, diminuindo e a câmera mostra, agora em plano aproximado que se fecha lentamente para um *big close*, o personagem Marianne, sempre dirigindo-se ao espectador, num olhar-câmera que, já de início, dá a ver a motivação de Bergman para estabelecer possíveis associações entre sua arte e sua vida, construindo uma espécie de triângulo ‘cineasta, narrador e espectador’, enredando este último nas malhas de sua tessitura dramática. O procedimento, como se vê, rompe com os pressupostos da narrativa clássica que busca afirmar a instância diegética, ou seja, “tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção”, segundo Etienne Souriau (1953, p. 7). Sobre isso, cabe citar, ainda, Jacques Aumont:

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-lo como significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimento e de motivações nos quais surgem. (AUMONT, 2004, p. 114).

O olhar-câmera de Marianne, a exemplo do que já se observara em *Mônica e o desejo*, rompe a ilusão de realidade por que se orienta a estrutura narrativa do cinema clássico, cujo esforço do realizador movimenta-se na intenção de esconder os meios pelos quais a história é contada para o espectador. Ao invés de introduzi-lo

nas malhas da tessitura dramática, de forma quase inconsciente, como é próprio dos meios cinematográficos tradicionais, porém, Bergman provoca no espectador o estranhamento que tem por objetivo quebrar a transparência da narrativa e vazar o mundo diegético que lhe confere autonomia. É o distanciamento que o realizador já explorara em filmes anteriores e que, entre outras, constituem uma marca de sua modernidade. Em *Face a face* (1976), também o olhar de Ullmann vaza o espaço da ficção e alonga-se para o sem-fim da escuridão da sala, como que a buscar a presença do outro em meio à plateia – o olhar que se repete em Bergman, filme a filme, solitário, corroído de angústia e sofrimento. Dilui-se a distância entre a ficção e a realidade. Já não se trata, pois, de diegese pura, posto que o espectador deixa de ser uma testemunha passiva e é instado a participar da história por força desse procedimento estético. Rompe-se, com ele, a linha tênue que separa a ficção da realidade. Dirigindo-se a ele, o personagem perde, por instantes, a sua condição ficcional e o que se vê, agora, não é mais Marianne, mas a atriz conhecida de todos, Liv Ullmann, o que explica a recorrência com que aparece em suas obras mais ‘pessoais’, na esteira do que havia feito com outros nomes: Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Max von Sydow, Ingrid Thulin, Harriet Andersson e, sobremaneira, Erland Josephson, uma espécie de alter ego do autor. Este, que já interpretara o Johan, de *Cenas de um casamento*, volta, em *Sarabanda*, para o *farewell* com que Ingmar Bergman vem encerrar sua brilhante carreira.

A cena encerra-se com um enquadramento fechado do rosto de Marianne. *Fade out*. Sobre fundo preto, ocupando toda a tela, anuncia-se o capítulo I, intitulado “Marianne decide colocar seu plano em ação”. Começa a história propriamente dita: a cena abre-se em *fade in* e surge a casa de Johan (a foto que Marianne tinha nas mãos ‘desmancha-se’ em *fade out* e ela é vista chegando a casa de Johan. O efeito plástico do recurso, em que pese a sua simplicidade, com o preto-e-branco da fotografia apagando-se para dar lugar à cor viva que marca a ‘paleta’ do filme, é profundamente sedutor. Como na sequência de abertura, é a composição do quadro, a duração dos planos e o ritmo da montagem que vão conduzir a construção da cena. O espectador é ‘convidado’ a penetrar no espaço em que adentra o personagem, contribuindo com sua participação involuntária no processo de sugestões e sentidos. Não à toa, pois, Bergman usa insistentemente a câmera subjetiva, o que confere um ritmo pausado à cena, o mesmo com que o personagem invade o território desconhecido.

Marianne abre a porta e caminha lentamente, enquanto elementos aparentemente casuais vão emprestando à cena significados 'maiores', simbólicos. O personagem, em plano americano, é acompanhado em panorâmica. Num plano-detelhe, uma porta bate. O ruído contrasta com o silêncio reinante e faz crescer a força dramática da cena, estabelecendo um clima de tensão e suave mistério. Marianne dirige-se a uma escada e sobe os primeiros degraus. O relógio cuco soa e ela desce os degraus que subira. O plano do relógio, carregado de simbologia, comumente associado à velhice e à solidão, serve, a exemplo do plano fechado da porta, para construir sentidos. A câmera a acompanha num *travelling* delicado e rítmico. Outra porta bate. Em seguida, novo toque. A sugestão da impossibilidade da comunicação entre os personagens 30 anos depois? Do tempo que, no transcorrer do plano-sequência transforma-se dramaticamente nos 60 minutos que Marianne 'comunica' ao espectador?

Percebendo que Johan dorme na varanda da casa, com vista para uma floresta de poesia estonteante⁵¹, Marianne parece querer desistir, mas divide a sua angústia com o interlocutor imaginário. Dirige-lhe a palavra, marca o transcurso do tempo, expõe a sua indecisão. Num plano emblemático do filme, Marianne volta-se para a câmera e acompanha no relógio o correr do ponteiro (Figura 12). Conta para o espectador os minutos. Distanciamento? Sim e não. Bergman, como a dizer: "Aqui começa a arte."

Levando-se em consideração que Ullmann fora convidada pelo ex-marido e cineasta para realizar com ele o seu último filme, verdadeiro canto do cisne para o homem já devastado pela doença que o mataria, ficção e realidade não se confundem, separam-se pela quebra da tensão dramática instalada com a chegada de Marianne a casa de Johan. Separam-se, sob o efeito psicológico construído pelo artista/personagem e pela ex-mulher/personagem. O clima se desfaz, cria-se a impressão de realidade, começa/termina a arte.

Por oportuno, *Sarabanda*, como na vida do personagem Marianne, representou para Ullmann e Bergman, como já dito, a oportunidade do reencontro. Sem o amor, pelo menos nos termos da passionalidade que os unira um dia, tal qual ocorre, no plano da narrativa, com Marianne e Johan. Sobre o fato, disse Ullmann, numa entrevista à revista *Época*:

⁵¹ A rigor, a imagem é supostamente um painel pintado a óleo, a exemplo do cenário da floresta em que Karin vai aparecer em fuga, numa cena a ser comentada adiante.

“Como o filme foi feito com câmera digital, Ingmar ficava longe da câmera [sic.], olhando o monitor num canto do estúdio. Nos filmes antigos ele estava sempre por perto dos atores e eu sentia que ele era o meu melhor espectador. Mas, apesar da distância, nós conseguimos estabelecer uma comunicação. Era como se a gente se comunicasse novamente por sinais de fumaça.”

No final do filme, Marianne volta a sua casa, toma nas mãos as mesmas fotos e lamenta que, depois de um encontro que parecera aos dois o recomeço de uma história, não saiba notícias do marido, que reproduza-se na sua ‘realidade’ aquilo que lhe dissera Johan a primeira vez que reencontra Marianne 30 anos depois: “É assim. As pessoas se separam, depois telefonam-se, até que venha o silêncio.” A cena, referida aqui, é seguida por um *flashback* de uma visita à filha doente, Martha, que entreabre os olhos e reedita um plano antológico de Bergman ao final de *Persona*.

O silêncio da cena, só interrompido pelos ruídos do cuco que soa, da porta que bate e dos passos quase inaudíveis de Marianne, é a “sonoridade” que dita o ritmo da narrativa, como que anunciando a iminência de uma tragédia: o reencontro com o passado que insiste em retornar, marcado pela tensão, pela impossibilidade da comunicação, pela barreira intransponível do tempo que passou e só deixou feridas.

A sequência em que Johan, uma espécie de *alter ego* bergmaniano, atravessado de angústia, caminha de pijamas na solidão da noite, é a imagem mais explosiva da fragilidade humana que o filme fornece. Ele bate à porta de Marianne, pede-lhe, submisso, dependente, incapaz, que o deixe dormir ao seu lado. O mesmo homem que a traíra um dia, que a abandonara por força de uma paixão por outra (*Cenas de um casamento*), agora a procura, como um naufrago à tábua de salvação, uma criança desamparada à mãe, humilhado: “Uma diarreia cerebral!”, diz ele. Cabe destacar o campo/contracampo de grande força expressiva, pela utilização da luz, pelo desempenho comovente dos atores, exemplarmente bem dirigidos: Johan se despe de frente para a câmera e pede que Marianne faça o mesmo. O corpo de Liv, à época com 63 anos, a mesma idade de Marianne, no entanto, é poupado da exposição, agressiva de tão comovente, a que o profissionalismo de Erland Josephson foi capaz de chegar. A lente de Bergman vai mostrá-la em contraluz, o desenho do corpo realçado com discricção. Desprovida de

erotismo, a cena é despididamente emocionante, e o que se vê, no reencontro dos corpos nus, é uma imagem eivada de humanismo, na poetização de um instante que parece a própria eternidade: uma amizade que renasce das cinzas pela força do perdão. “Ninguém pode dizer que você e eu não fomos amigos”, como diz Johan para Marianne. Os corpos, quase irreconhecíveis pelas marcas que o tempo lhes impôs, agora se juntam sob os lençóis e podem descansar com alguma paz. O *écran* escurece lentamente. A beleza da cena reedita o que se fez de mais doce sobre a velhice, para lembrar, com igual vigor, De Sica, de *Umberto D* ou Yasujiro Ozu, de *Contos de outono* e, não por acaso, o próprio Bergman, de *Morangos silvestres*.

Se a cena referida é mesmo um momento que se sobressai no filme, *Sarabanda* terá ainda outras passagens merecedoras de destaque, como quando Karin (emblematicamente interpretada por Julia Dufvenius), dialoga com Marianne, tão logo a conhece. Karin narra, para essa mulher quase estranha, a pressão do pai, Henrik, a fim de que ela execute a sonata op. 25, de Paul Hindemith.

O quadro abre-se em *fade in*. Em plano americano aproximado, Marianne é enquadrada de perfil sentada a uma mesa em que se veem flores. Há um corte e a câmera agora mostra Karin, de costas, fechando a porta, antes de adentrar o ambiente. A imagem alterna em campo e contracampo tradicional. A música que se ouve é diegética, conforme se pode constatar quando Marianne desliga o toca-fitas e convida a moça a sentar-se. O movimento de câmera é ritmado, os enquadramentos definidos com rigor e a composição do quadro é primorosa nos detalhes da ambientação e na escala dos planos. Embora se trate de um momento em que os meios obedecem a escolhas convencionais, na linha do cinema de Hollywood, percebe-se ali a presença de um diretor atento aos efeitos dramáticos da montagem, embora dispondo de uma tecnologia capaz de possibilitar à construção da narrativa elementos inovadores. Bergman, contudo, concebe a sequência com um rigor estético que se faz perceber pela parcimônia na utilização dos meios. Evidencia-se o esteta empenhado na busca do diálogo entre o clássico e o moderno, de resto uma marca inconfundível do filme. Este aspecto na concepção de *Sarabanda*, assim, faz-se perceber no componente teatral da direção de atores e na marcação do espaço cênico. O fora de campo é invadido, de repente, quando Karin levanta-se subitamente e a câmera a acompanha em panorâmicas estilizadas, numa sugestão sutil de contraponto rítmico que dá a ver a presença do homem de teatro Ingmar

Bergman, índice de sua modernidade a um tempo explícita e sutil. Para não falar do roteirista, uma vez que esta sequência é uma das mais densas do filme do ponto de vista dramático. Mas não seria Bergman se, ao lado da influência teatral que evidencia na direção da sequência, do seu carinho em tratar com os atores, não saltassem aos olhos os *closes* finais dos rostos de Difvenius e Ullmann.

Não é muito lembrar que os *closes* do retrato de Anna, mãe de Karin, vitimada por um câncer e fisicamente ausente da narrativa de *Sarabanda*, usados insistentemente em cenas marcantes do filme, conferem-lhe a condição de personagem, talvez maior que todos os outros da história. Num plano em que o rosto de Anna é enquadrado em *big close*, lançando mão das possibilidades da câmera digital, Bergman faz com que seus olhos lampejem, vivos, diabolicamente vivos.

Em outra sequência, que se passa no interior da igreja em que Henrik executa uma sinfonia de Bach, depara-se com um momento particularmente marcante pela utilização da música. Não se trata de música original, de um *score* cinematográfico propriamente dito, composto especialmente para o filme, uma vez que o cineasta utiliza composições pré-existentes e por demais conhecidas: além de Bach, marcam a narrativa, a realidade psicológica dos personagens, o ritmo, a textura da linguagem do filme nomes consagrados da música clássica, a exemplo de Bruckner, Brahms, Alban Berg e o já citado Paul Hindemith. Nesse sentido, pois, não tendo uma formação musical, como é sabido, o diretor sueco ainda mais se notabiliza pelo rigor na escolha das músicas e pela forma como se revelou capaz de intuir a sonoridade do filme a partir das ondulações dramáticas de cada cena. Nesta sequência, que é denominada “Bach”, a exemplo do que fizera na cena do monólogo de Karin, diante de Marianne, referida há pouco, a música faz parte da diegese fílmica. E Bergman faz sobre isso um tipo de exercício metalinguístico: Marianne, que adentrara o interior da igreja sem que Henrik a percebesse, dirige-lhe a palavra e quer saber o que este estava tocando, ao que ele responde: “Uma trio sonata de Bach, primeiro movimento.” A música é, no caso do último filme de Bergman, tão importante quanto a fotografia. Não à toa, portanto, o diretor sueco soube explorar os recursos do digital como um instrumento, no que surpreende não ter cedido às possibilidades experimentais, de sintetizadores, câmeras sonoras etc. Ainda uma vez Bergman se mostrou parcimonioso. Ao invés dos sons dissonantes, que já soubera explorar em *Persona*, para ficar num exemplo, vai preferir uma releitura de músicas clássicas,

que não vindo a constituir uma inovação estética em termos de sonorização do filme, pontuam com emblemático rigor o desenvolvimento da narrativa, sutil ali, mais intensa aqui, insistente acolá, não raro sendo decisiva para “conduzir” o espectador em meio às variações dramáticas do argumento. Na cena da igreja, referida há pouco, Bergman transforma em novidade a carga psicológica de músicas pré-existentes, desenhando o estado subjetivo dos personagens e o nível de envolvimento do espectador com aquilo em que, eventualmente, não estivesse explícito na própria imagem. Depois de um dos diálogos mais fortes do filme, quando Henrik expõe para Marianne o ódio que nutre pelo pai, ele sai e a deixa sozinha. O filme está pela altura de uma hora e quatro minutos e a sequência se encerra 1’20” depois, durante cujo tempo se ouvem andamentos profundamente densos de uma *Sarabanda*. A câmera demora-se num plano fixo aproximado de Marianne, a tela escurece até abrir-se, em *fade in*, no episódio 6, intitulado “Uma oferta”.

Trata-se da cena mais forte do filme sob o ponto de vista psicológico, pelo rigor formal com que Bergman a concebeu nos seus mínimos detalhes e a música atinge um dos momentos paroxísticos de sua carga expressiva. Ao lado de ser uma cena construída com um formalismo que sobrepuja a mera observação da gramática clássica, no entanto, que o cineasta transcende por força de um barroquismo intencional, a exemplo do volume altíssimo a que eleva a *Nona Sinfonia* de Bruckner desde a sua abertura, é a passagem do filme em que se devem realçar alguns detalhes relevantes para a sua interpretação. Erland Josephson, que tinha à época 80 anos, vive o papel de Johan aos 86 anos, a idade de Ingmar Bergman quando da rodagem do filme. O cromatismo das imagens, marcado pelo tom sanguíneo da roupa de Karin, a forma um tanto cuidadosa com que se compõe antes de entrar no escritório em que está, sozinho, o avô, bem como a referência a Freud, feita pelo octogenário à neta de 19 anos, dão pistas no mínimo relevantes para uma análise de cunho psicanalítico.

Diante da porta, ainda fechada, Karin para, recompõe o cabelo, prepara-se com algum exagero, rompendo com o naturalismo próprio da representação clássica, até avançar em direção ao avô, curvado à frente de uma caixa de som, submerso pela *Nona* de Bruckner. Ela o surpreende com um beijo, pouco antes de receber das mãos do avô “a proposta” que intitula o episódio. O ritmo da cena, os *closes* carregados de tensão, em enquadramentos de campo/contracampo que pontuam o diálogo pesado entre avô e neta, para não falar da direção de arte (com

uma ambientação a um tempo pesada e bela), compõem um conjunto imagético extremamente expressivo e articulado com correção aos elementos dramáticos do texto. Como sempre, durante toda a duração do filme, a figura de Anna ressurgue do silêncio, quando a câmera, insistentemente, demora-se num primeiro plano de sua foto em preto-e-branco. A fala final de Johan, quando Karin se despede, enquanto ele lhe segura às mãos, é digna de nota: “A escuridão ficou mais escura e a luz mais fraca quando Anna morreu.” Ao que ela acrescenta: “É difícil para o Henrik, viver”. E ele conclui: “Independentemente. Você é como a sua mãe. E eu estou ligado a você, Carrie”. Ela sai da sala, Johan volta a escutar a *Nona* de Bruckner em altíssimo volume. A câmera mostra Karin, vacilante, e a acompanha num plano aproximado enquanto desce a escada, sentando-se no último degrau, para agarrar-se à coluna do corrimão. A cena encerra-se com um plano em que os recursos da digitalização da imagem permitem a Bergman criar uma metáfora intangível, eivada de sugestões sensuais: com um violino entre as pernas, executando-o, Karin está sobre um fundo de quadro totalmente branco, enquanto num *zoom out* sua imagem vai diminuindo, até tornar-se um ponto negro longínquo e desaparecer por completo. *Blackout*.

Em *Sarabanda*, Bergman excede-se como cineasta, construindo uma narrativa consistentemente embasada nos fundamentos da gramática clássica, mas indo além dos seus limites, quer sob o ponto de vista de sua estruturação dramática, quer sob o ponto de vista dos experimentos de linguagem que leva a efeito com a segurança de um mestre. Na contramão da decupagem clássica, no prólogo, na sequência que lhe segue e no epílogo, ele rompe com os procedimentos formais por que se constrói o naturalismo do cinema de Hollywood; a interpretação dos atores, conforme observado há pouco, foge ao modelo “natural”, mesmo embasado numa tessitura dramática linear, possibilitando níveis de leitura mais profundos e mais rebuscados do ponto de vista intelectual.

Equilibrando-se, assim, no delicado fio que separa o clássico do moderno, Bergman obtém dessa fusão de estilos um resultado estético irrepreensível, construindo estratégias narrativas modernas e inovadoras. As escolhas feitas, da montagem à escala de planos, do enquadramento à posição de câmera, o ritmo do discurso narrativo, a trilha sonora (música e sons ‘naturais’ da diegese fílmica) explorada com apurado senso estético, colocam *Sarabanda* entre as obras-primas do cinema contemporâneo. Nesse último filme, pois, Bergman supera-se como realizador, tornando possível o que parecia impensável em termos cinematográficos:

a perfeita síntese entre a tradição clássica e as conquistas da narrativa moderna, de que resulta um filme emblemático, “um poderoso e ferino rugido final de um velho homem do cinema”, nas palavras de um respeitável estudioso americano⁵².

6.3. Fanny e Alexander, um caso à parte

Se está ao alcance de algum cineasta concentrar num mesmo filme todo o seu potencial, observando os aspectos estéticos e de conteúdo que constituem o que existe de mais representativo de sua personalidade artística, daquilo que se pode definir como o seu estilo pessoal, isso ocorre a Ingmar Bergman, com *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander* – 1982). Sem fechar olhos para o fato de que já fizera verdadeiras obras-primas, a exemplo de alguns dos filmes examinados neste trabalho, em *Fanny e Alexander*, já não bastassem as qualidades estéticas conhecidas de obras anteriores, depara-se com um cineasta ainda mais rigoroso nas escolhas técnicas que faz: a iluminação, do inseparável Sven Nykvist, acentuando a importância dos outros elementos formais que emprestam à narrativa fílmica a densidade que é mesmo uma das marcas mais notáveis do filme, como o arranjo de cores; a composição do quadro que, por vezes, sugere a beleza plástica de uma tela de David; a marcação dos atores na cena, muitas vezes orientada por uma concepção de *mise-en-scène* teatral, como se verá mais adiante, mas, sobretudo, o uso da câmera, que se mostra mais solta, em que pese o esqueleto narrativo clássico em que se sustenta a musculatura formal do filme. Nesse sentido, por sinal, reside uma particularidade estética relevante em se tratando de Bergman: os *travellings* e panorâmicas, não raro associados, constituem uma novidade, uma vez que tais procedimentos não são frequentes na filmografia do cineasta escandinavo. Numa palavra, atores, cenários, motivos temáticos, direção geral, tudo em *Fanny e Alexander* parece confirmar: Ingmar Bergman chega ao ápice de sua arte.

O filme começa com uma sequência longa, com pouco menos de dez minutos de duração. A câmera enquadra o frontispício de um teatro em que se lê, no alto, a máxima: “*Nei blot til lyst*” (Não apenas pelo prazer). O que poderia ser um detalhe, apenas, em face do viés autobiográfico do filme, reveste-se de sugestão. A obra

⁵² Richard Corliss, citado na contracapa do DVD utilizado nesta análise.

possibilita ao autor uma experiência de cunho catártico, um tipo de prestação de contas pessoal, um balanço de sua trajetória na vida e na arte, a libertação dos monstros interiores mais anímicos. Há uma panorâmica suave para baixo e, só então, o espectador pode perceber que se trata de um brinquedo de marionetes. Sobem as cortinas do teatro e surge o rosto de Alexander num plano aproximado que lembra o de uma fotografia antiga: está apresentado o protagonista do espetáculo. O plano, pois, evidencia a estreita relação do filme com o teatro, o que se faz perceber durante a narrativa, da abertura, aqui referenciada, passando por diferentes momentos em que os atores são vistos ensaiando, a exemplo da cena em que Alexander assiste ao pai, Oscar, interpretando Hamlet (sugestiva alusão ao fato de que o fantasma do pai, morto algumas cenas depois, irá aparecer ao filho, bem como o padrasto que, após morrer queimado, diz a Alexander que nunca o deixará em paz), até o final do filme, quando, desafiada por Emilie a montarem a peça, Helena lê para Alexander este fragmento de *O sonho*, de August Strindberg: “Tudo pode acontecer, tudo é possível e provável. O tempo e o espaço não existem. Sobre um ligeiro fundo de realidade, a imaginação tece sua teia e cria novos desenhos... novos destinos”. O texto citado, assim, serve para elucidar a inquietante relação arte/vida, ficção/realidade, um dos substratos que permeiam a narrativa do filme, de resto um dos mais autobiográficos de quantos o cineasta sueco realizou. Mas não é sem razão que se faz aqui uma alusão às possibilidades psicanalíticas do conteúdo de *Fanny e Alexander*, perspectiva em que é notória a presença do clássico de Shakespeare em diferentes passagens do filme. Embora não seja relevante aqui explorar aspectos relacionados com a hipótese de uma situação edipiana em Bergman, não raro aventada em diferentes estudos, tendo em vista os objetivos do presente trabalho, não é muito reconhecer a insistência com que a famosa peça é referida no filme.

Numa sequência logo após o casamento de Emilie com o pastor Edvard Vergerus (por volta de 1’40” de desfile), esta situação é evidente: é a primeira noite de Alexander e Fanny em sua nova morada. Com o pretexto de fazer as crianças rezar, adentram o quarto o bispo Vergerus, Emilie e a governanta Justina (Harriet Andersson). Emilie chama Justina e deixam Vergerus a sós com as crianças. O clima é tenso. O enquadramento é bastante sugestivo: enquanto Fanny e Alexander estão parcialmente deitados à cama, em roupas de dormir brancas, a figura longilínea do bispo, em trajes pretos, impõe-se, autoritária e ameaçadora. Alexander

lê, demonstrando indiferença em face da presença do padrasto. Este pergunta o que está lendo, mas Alexander mantém-se em silêncio. O padrasto insiste, e novamente o menino fica calado. O bispo aproxima-se, toma-lhe o livro das mãos, devolve-o num gesto grosseiro, enquanto descobre um urso de pelúcia sob os lençóis. Arranca-o dali, atirando-o, em seguida, sobre Alexander. Beija Fanny e, antes de se retirar, no momento em que Emilie surge à porta, dirige-se às crianças: “Desejo que vivamos bem. Afeto não se impõe. Mas podemos nos respeitar”. Emilie, agora sozinha com os filhos, caminha em direção aos dois. Diante de uma casinha de bonecas, Fanny quer saber da mãe de quem é o brinquedo. Emilie diz que ali moravam duas meninas que se afogaram com a mãe. E Fanny diz: “Talvez haja fantasmas”. A mãe retruca: “Não seja boba”. As crianças referem-se ao bispo como “um chato” e às irmãs, deste, como loucas. Fanny pergunta-lhe por que se casara com “ele”, e ouve da mãe: “Porque o amo”. A câmera mostra Alexander em primeiro plano no quadro e é possível perceber a sua indignação. Emilie acomoda Fanny sob os lençóis e dirige-se ao filho. Mas é recusada com hostilidade por Alexander que lhe dá as costas. E Emilie profere para ele as seguintes palavras: “Não banque o Hamlet. Não sou a Rainha Gertrude. Seu padrasto não é o rei e aqui não é o castelo... apesar de ser tão triste”. Observa-se, assim, o fato de que a arte – a Literatura à frente – tem ancorado diferentes abordagens em torno das questões edipianas. A esse propósito, portanto, não se pode fechar olhos às contribuições de Freud, mesmo quando questionadas as suas conclusões. Sobre a peça *Hamlet*, por exemplo, o autor de *A interpretação dos sonhos* produziu mais de um artigo em que defende a presença do Complexo de Édipo, afirmação já muito contradita por estudiosos da obra do dramaturgo inglês, nomeadamente Harold Bloom, para quem Hamlet não tem tal complexo. Independentemente disso, contudo, parece aceitável a consciência de que se defendeu a universalidade dos sentimentos que envolvem a complexa relação entre pais e filhos, e a recorrência de desejos amorosos e hostis destes para com aqueles em alguma fase de suas vidas. O viés autobiográfico do filme de Bergman, aqui examinado, não afasta de todo tal perspectiva de abordagem e são abundantes os elementos textuais que se fazem perceber neste sentido.

Se Bergman fez de sua obra uma incontida expressão de sua angústia enquanto homem, Alexander é o personagem em que projetará a dimensão pueril e onírica do seu ser. No personagem de Alexander, pode-se ver, já na cena de abertura do filme, o homem de teatro e cinema em que o realizador se transformará.

Ao espectador mais atento é sugestiva a forma como o cineasta movimenta a câmera enquanto o garoto percorre os imensos espaços da casa. O ponto de vista alterna-se entre o do diretor e o do próprio Alexander, como no plano subjetivo em que se vê uma estátua mover os braços. Mas a alusão ao teatro, nessa cena em que o arco do palco emoldura Alexander, não é um recurso meramente estético: se a filmografia do cineasta está eivada de referências ao teatro, explícitas ou não, este aspecto agora vai muito além, como que pondo em evidência que a sua concepção está estreitamente ligada à própria estrutura do texto dramático.

Assim, pode-se afirmar que a tessitura dramática do filme assenta-se em três segmentos, a exemplo do que é comum no teatro clássico. O primeiro deles, a exposição, isto é, o início do filme, se estende da cena de abertura até a morte de Oscar, o pai de Alexander. É o momento em que a narrativa se desenvolve em função de apresentar ao espectador os elementos indispensáveis do argumento fílmico. Portanto, a partir da abertura, verifica-se a sugestão de uma peça em que são apresentados os personagens centrais da trama. Onde estão? Que tipo de situação, estão vivendo? Quem são essas ‘pessoas’? O que têm a ver umas com as outras? O que se passa com elas a partir desse instante? Fica-se sabendo, então, que se trata da vida de duas crianças da aristocracia sueca de inícios do século XX. Que essa família é numerosa, religiosa, unida, e que se compõe de pessoas que fazem e vivem do teatro. Sabe-se, pelas informações que a narrativa vai passando, num ritmo consideravelmente dinâmico, como são, física e emocionalmente. Em rápidas pinceladas, apresentam-se seus perfis psicológicos. Compreende-se que é Natal e toma-se ciência de como se costuma festejar esta data num país frio e sombrio da Escandinávia. É uma parte da história marcada pela “estase”, termo da dramaturgia com que se define a estabilidade, o *status quo* dos personagens que compõem a base cenográfica da peça, a ausência de elementos dramáticos capazes de colocar em movimento as forças centrais do drama (BALL, 2009, p. 63). A exposição termina com a morte de Oscar. Surge a intrusão, instala-se o conflito com o surgimento do bispo Vergerus como o novo marido de Emilie, a bela viúva, e, portanto, padrasto de Alexander.

Tem início a segunda parte. A antecipação se dá por volta dos 77 minutos de filme. Depois de uma sequência do funeral de Oscar, o pai dos meninos (curiosamente dirigida pelo assistente de direção, enquanto o diretor recuperava-se de um problema de saúde). A câmera mostra, em plano aberto, a família à mesa,

durante um jantar. Numa extremidade, veem-se, de frente, Helena, a avó, o bispo Vergerus e Emilie; noutra, de costas, Fanny e Alexander. O quadro tem o equilíbrio de massas de uma tela neoclássica: em profundidade de campo, um dos elementos de estética cinematográfica particularmente bem explorados no filme em análise, os membros da família, sentados, dispostos em perspectiva, e, rigorosamente situada entre Helena e o bispo, enquadrada por uma porta ao fundo, sob um lustre aceso, uma serviçal, de pé (Figura 13). Mesas menores, num e outro lado da cabeceira em que aparecem o bispo e Emilie, três pessoas, e, em pé, solenemente postadas, num lado e outro, duas outras serviçais segurando cada uma delas uma garrafa de vinho. O plano tem a beleza de uma pintura. Há um corte e, num plano aproximado, a câmera enquadra Fanny. Novo corte e, erguendo a cabeça, enquanto se ouvem ruídos de talheres e um fundo musical (diegético) suave, Alexander, ladeado em planos distintos por algumas velas acesas. Há novo corte e a câmera enquadra, em plano médio, o bispo e Emilie, tensa, diante do que se pode presumir ser o momento em que Vergerus comunica a intenção de desposá-la. A expressão enciumada de Alexander, na sequência em tela, soma-se ao final da sequência anterior, do funeral, quando a mãe é consolada por Vergerus. Dá-se, agora, em definitivo, a antecipação do conflito, a provocação shakesperianamente trabalhada pelas lentes de Ingmar Bergman. A cena fecha-se com um *travelling* que suavemente tira de quadro Emilie, para mostrar, em conjunto, Helena e o bispo, enquanto ela, fixando o olhar nas crianças, numa fala carregada de simbologia, dirige-se a uma serviçal: “Diga às crianças que podem sair da mesa”. A ação é acompanhada por uma panorâmica, que se alonga de uma a outra extremidade da mesa, estilizada, notável do ponto de vista estético, até a imagem de Maj, a cozinheira coxa, transmitindo às crianças que já podem sair. Nova panorâmica acompanha Fanny e Alexander que saem de campo, agora ocupado pelos músicos da orquestra. Novo corte, rápido, e a sequência seguinte abre-se com um plano da lanterna mágica de Alexander.

As sequências são separadas com planos vazios das águas correntes de um rio, numa sugestão do tempo que passa, e de que tudo flui, tudo se move, como na máxima de Heráclito. A vida de Fanny e Alexander sofrerá mudanças brutais a partir daí.

Da felicidade da primeira parte do filme, fortemente marcada pelas reminiscências da infância do próprio realizador (naturalmente ampliadas pelo “sonho, a visão, a representação, a imagem, a intuição como primeiro elemento a

intervir no processo de criação”, como afirmara o cineasta no já muito referido *O cinema segundo Bergman*), com nítida inclinação para a comédia, passa-se à segunda parte, profundamente dramática, através de cujos eventos Bergman traz à tona, num só e mesmo filme, todos os temas que perpassam sua vasta e complexa filmografia: a sondagem psicológica, exemplarmente materializada no conflito dos personagens centrais do filme; a arte como instância presente na formação da personalidade do criador, como é possível ver desde a cena de abertura, quando a câmera mostra Alexander movimentando a lanterna mágica, a exemplo do que já fora possível ver na cena de abertura (com o teatro de marionetes), numa referência ao fato de Bergman ter sido, antes mesmo de se tornar cineasta, um respeitável diretor de teatro; a inquietante busca da verdade, o desvendamento das mentiras, a dicotomia rosto/máscara; a humilhação do homem pelo homem; o silêncio de Deus, emblematicamente metaforizado na cena das marionetes manuseadas por Aron, na casa do judeu Isak Jacobi: “Quem está aí?”, pergunta Alexander, ao que Aron, escondido entre os fantoches, responde: “Deus, mas meu rosto não pode ser visto por nenhum mortal”. Mas, sobretudo, está presente aqui o tema das instituições como instâncias de escravização do homem, na linha do que analisa Michel Foucault. Autobiográfico, ao lado de se tratar de uma obra universal, *Fanny e Alexander*, a esta altura da dramaturgia narrativa de um filme incontornável, revela a angustiada submissão do próprio Bergman ao pastor autoritário e duro, de cujo conflito surgem tantos traumas aqui apresentados. Como no teatro, pois, esta segunda parte de *Fanny e Alexander* prende o espectador, é o obstáculo ou o conflito que se interpõe ao personagem central, ou seja, a presença do bispo na vida das crianças órfãs de pai, a quem a voz de Vergerus fala para manobrar e silenciar suas vontades.

A terceira parte, que se inicia com a trágica morte de Vergerus, equivale ao restabelecimento do equilíbrio dos personagens e se estende até a fala final de Helena, quando lê para Alexander trechos da peça *Sonhos*, de Strindberg, já citadas no presente trabalho. É o restabelecimento da *estase* teatral. Veem-se, assim, com a explícita alusão à presença do teatro na vida de Bergman, os conflitos fundamentais da trama (a organização dos eventos dramáticos da obra) e a conclusão do envolvimento do espectador.

Fanny e Alexander, por força dos aspectos arrolados acima, exemplifica uma marca recorrente na obra de Ingmar Bergman já examinada por estudiosos de

renome, a exemplo do que fez Raymond Willians, no livro *Drama em cena*, em que explora a presença de elementos dramáticos do filme *Morangos silvestres*. Referindo-se ao que chama de “circunstâncias cênicas”, diz ele: [...] o filme é simplesmente uma encenação gravada; de modo mais significativo, ele [o texto de *Morangos silvestres*] é a própria produção dramática, a modelagem efetiva da obra” (WILLIANS, 2010, p. 203). Por oportuno, observa-se que Bergman ainda não realizara *Fanny e Alexander* à época da publicação do estudo de Willians, e que este, muito mais que aquele, é um filme em que o diálogo do teatral com o cinematográfico mostra-se ainda mais nitidamente. Valendo-se das palavras do estudioso britânico acerca de *Morangos silvestres*, pode-se afirmar que “quando assistimos a *Fanny e Alexander*, em certa medida estamos em condições comparáveis às do teatro moderno” (WILLIANS, 2010, p. 203).

Dividido em três “atos”, observando a linearidade do teatro e do cinema clássicos, o filme, no entanto, apresenta transgressões formais relevantes. Sem prescindir dos conhecimentos da narrativa cinematográfica convencional, incorporando ao repertório técnico adotado inovações importantes, o diretor sueco consolida um modelo estético pessoal, como a dizer que aí (levando-se em consideração que pretendia ser este o seu último filme) restariam as suas contribuições definitivas, “[...] como as boas noites que desabrocham de uma maneira impulsiva, depois de longos anos de espera e de nostalgia”, a exemplo do que afirma em livro citado sobre o filme como obra de arte.

Mas, como dito, é a perfeita articulação dos meios com as motivações temáticas que chama a atenção neste “filme-testamento” (ARMANDO, 1988, p. 280). Nesse sentido, é que parece relevante destacar os elementos expressivos que saltam aos olhos do espectador mais atento, em *Fanny e Alexander*: a *mise-en-scène*, aqui considerados seus quatro componentes, a encenação propriamente dita, a iluminação, o desempenho dos atores e a ambientação, não necessariamente pela ordem com que são relacionados aqui. Observa-se, ainda, que o enquadramento relaciona-se, no caso, ao domínio da fotografia, um dos aspectos do filme mais bem trabalhados por Ingmar Bergman (Figura 13). Sob esse aspecto, considerando-se o conjunto dos filmes realizados pelo diretor, *Fanny e Alexander* notabiliza-se pelo uso criterioso da profundidade de campo e foco. Ou seja, não é apenas a nitidez da imagem nos diferentes planos (ordem de localização) constitutivos do quadro, de resto um aspecto também digno de nota no filme, mas, como já observado

anteriormente nesta tese, tomando por base as contribuições de André Bazin (1991), a criteriosa utilização dramática dos personagens e dos objetos que compõem a imagem, na frente e no fundo do quadro. Em se tratando de um cinema autoral, como o cinema de Bergman, mesmo levando-se em consideração a presença de um artista notável como Sven Nykvist, que assina a fotografia, são as escolhas do diretor que se fazem perceber no filme de forma inconfundível. Como se pode constatar no documentário *Diário de uma filmagem*, que acompanha o DVD da *Versátil*, é notório o rigor com que o cineasta define enquadramentos, como dispõe os atores na cena e acompanha a marcação de seus deslocamentos, as angulações e movimentos de câmera, não raro assumindo ele mesmo a operação do equipamento a fim de fixar sua posição. No caso de Bergman, sobremaneira nos filmes da última fase, como nomeadamente parece ocorrer em *Fanny e Alexander*, o movimento de câmera passa a figurar entre os elementos da *mise-en-scène* propriamente ditos (cenário, iluminação, figurino, maquiagem e deslocamento dos atores no quadro), como é aceitável para alguns críticos, a exemplo do francês François Truffaut.

Desse modo, um aspecto sobressai já a partir da sequência de abertura: o cenário, intimamente associado à noção de espacialidade, o que vai ao encontro do que afirma, em documentário sobre o filme, a diretora de arte Ana Asp. Segundo ela, a cenografia do filme (de notável beleza plástica) foi toda pensada com o objetivo de tornar expressivos os movimentos de câmera em face da marcação dos atores, a cujos componentes dedicou esforços inimagináveis para tornar possível a continuidade da narrativa. Por isso, certamente, deve-se destacar a duração dos planos, em sua maioria longos, bem como os diferentes tipos de *raccord*, espacial, plástico e diegético. Alguns cortes, notadamente na sequência do começo do filme, quando inevitáveis, são realizados da forma menos perceptível, lembrando algumas soluções já conhecidas, por exemplo, em filmes de Hitchcock. É o que se pode constatar já no início da sequência, quando Alexander abandona o teatro de marionetes e se desloca à procura da mãe. A câmera o acompanha, num plano-sequência estilizado, quase não permitindo a percepção da montagem como elemento de sua construção. Para não falar das andanças de Helena, a avó, ao longo dos imensos salões do apartamento, um dos primeiros movimentos de câmera (e marcação dramática tipicamente teatral) que saltam aos olhos do espectador mais atento por força de sua elegância e solenidade.

A *mise-en-scène* é trabalhada, todavia, não apenas como um meio de tornar as imagens particularmente belas, nem assegurar a continuidade da narrativa, como é comum no cinema clássico, mas em sua rigorosa relação com os níveis mais subliminares do conteúdo. Sob esse aspecto, notabilizam-se a utilização do cenário e a noção de espacialidade. A arquitetura passa a compor um tipo de linguagem, capaz de remeter o espectador para outra realidade, uma realidade feita de sonhos e movida pela fantasia com que Alexander (Bergman) vai tecendo o seu repertório memorialístico. O espaço ficcional se constrói pelo preenchimento de fendas e vazios da memória, dentro dos quais residem os fantasmas da noite humana de Alexander e, por extensão, de todos nós que o acompanhamos em sua odisseia, dando a ver o que parecia esquecido e, de certo modo, proibido ao narrador. O espaço ficcional ganha corpo, erige-se como um ser dotado de sentido no desenrolar da narrativa fílmica, revelando fantasmas e espíritos das coisas já idas e vividas, do passado que se julgava morto e enterrado, mas que ressurge com o peso dos remorsos e dos sentimentos recalçados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

À guisa de conclusão, cumpre fazer aqui algumas observações julgadas importantes, sem necessariamente significar isto acréscimos ao que se tentou evidenciar com o presente trabalho. Nele, houve o desejo de contribuir para os estudos, de resto já numerosos, da obra de um dos maiores realizadores de todos os tempos. Não se trata, obviamente, de criar modelos de análise da filmografia de um artista reconhecidamente complexo, mas de provocar a busca de novas perspectivas de abordagem de sua obra, uma atitude de investigação que tem sido negligenciada: o processo de que lança mão Ingmar Bergman para expressar a sua visão de mundo, a sua postura intelectual e artística diante da complexa teia de conflitos em que está enredado o homem moderno.

É recorrente, nos tempos de hoje, a preocupação por que se orientam os amantes da arte, do cinema sobremaneira, no sentido de interpretar conteúdos, a exemplo do que se tem feito com Bergman, o que, como constatou Noel Burch (2011): “parece atrapalhar a boa compreensão” de sua filmografia. E já que se reporta novamente a Burch, parece oportuno reproduzir aqui suas palavras acerca do cineasta sueco – com as quais, fica claro, concorda-se inteiramente:

Haverá quem nos responda que a ‘ambição manifesta’ por Bergman em sua obra ‘leva’ à sua interpretação. Entretanto, os admiradores de John Ford e de Raoul Walsh sabem que eles não ambicionam que seus filmes sejam interpretados, que eles fazem seus filmes para que sejam vistos e compreendidos e é só, o que não impede que esses admiradores interpretem incansavelmente esses filmes. Então, com que direito proibiram que Bergman tivesse a mesma ambição que Ford ou Walsh, a ambição de realizar filmes para serem ‘vivos’ e nada mais? (BURCH, 2011, p. 182).

Embora se deva observar que o comentário de Burch toma por base o filme *Persona* (1966), não é descabido que se aplique ao conjunto da obra de Bergman o mesmo raciocínio. Aliás, adentrando um pouco mais o território da estética e filosofia da arte, essa atitude ‘interpretativa’ não raro tem prestado um desserviço à criação artística, o que faz lembrar o emblemático poema de Carlos Drummond de Andrade sobre a obra *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, no livro *Arte em exposição*: “O

ardiloso sorriso / alonga-se em silêncio / para contemporâneos e pósteros / ansiosos, em vão, por decifrá-lo. / Não há decifração. / Há o sorriso”.

Mutatis mutandis é o que tem ocorrido com parte significativa da obra de realizadores mais “profundos”, como parece ser o caso de Ingmar Bergman. Essa tendência, que se reconhece ter suas origens na indiscutível densidade temática do cineasta, o que tradicionalmente tem suscitado a necessidade de tentar deslindá-la e examiná-la à luz de diferentes teorias e métodos de análise, buscando as raízes da sondagem psicológica que é mesmo uma das marcas de sua filmografia, resulta, infelizmente, numa certa desatenção para com os aspectos formais de seus filmes. Ainda mais por se tratar de um estilista visual, um soberbo criador de imagens, na linha do que é correto afirmar sobre Fellini, Antonioni, Walsh e John Ford, para ficar nuns poucos exemplos.

A esse respeito, por sinal, mesmo os exegetas mais caros a qualquer boa fundamentação teórica sobre o cineasta sueco, como o mineiro Carlos Armando, já se haviam colocado muito bem e com clareza, evidenciando que, ao lado de ter realizado uma obra de verticalidade incomum, entre os nomes de sua geração, Ingmar Bergman foi um artista da imagem, acima de tudo. Num livro já muitas vezes citado aqui, por exemplo, diz ele sobre a experiência inigualável que é assistir a um filme do autor de *Sarabanda*:

São imagens marcadas por uma grande beleza plástica, que não constituem somente as fulgurações do estilo bergmaniano, mas imagens que trazem no interior de si mesmas a significação dos filmes e, sobretudo, sua tonalidade dramática, seu ritmo lento cortado por impulsos de emoções (ARMANDO, 1988).

Qualquer interpretação mais atenta de um filme de Bergman pressupõe, antes, uma perfeita percepção do manuseio da linguagem cinematográfica elevada ao mais alto nível. Forma e conteúdo, nele, estão harmonizados de um modo inconfundível, exemplificando aquilo que Roland Barthes define como “um atributo essencial de conteúdo e forma”. No diálogo dessas dimensões indissociáveis, curiosamente, é que se dá outro diálogo também indispensável para que se possa ‘descobrir’ na filmografia de Bergman a significação tão recorrentemente perseguida pela crítica cinematográfica que se tem dedicado a estudá-la: o diálogo dos elementos narrativos clássicos com os elementos narrativos da modernidade, não

excluindo disto certa tensão. Não à toa, para levantar um aspecto importante da maior parte dos seus grandes filmes, como é próprio do cinema moderno, e valendo-se outra vez de Barthes, o que importa, acima de tudo, é “a própria incerteza do significado” (referindo-se ao cinema de Miquelangelo Antonioni e que também caberia aqui). *Persona*, para citar uma obra cinematográfica essencialmente bergmaniana, um dos filmes analisados neste trabalho, é, antes de qualquer coisa, uma obra de arte digna de gerar admiração pela sua beleza plástica, pela forma como o seu realizador foi capaz de organizar as suas imagens, os meios de que se utiliza, enquadrando-as com a habilidade de um mestre, um mestre atento às possibilidades composicionais do quadro, da montagem ou a articulação dos planos, a intensidade e a angulação da luz, a direção de atores e o ritmo narrativo absolutamente condizente com a força dramática do seu argumento. A interpretação que se faz dele, como afirma com incontornável sabedoria Noel Burch, ou seja, a troca de identidade entre os personagens centrais, mesmo que pertinente do ponto de vista analítico, é fato secundário, pois Bergman soube jogar com os significados potenciais do filme, erigir uma obra que se notabiliza, antes, pela força do plano de expressão e a intangibilidade dos seus muitos sentidos. E esta força reside, entre outros aspectos, pelo filme permanecer aberto, não se fechando com a transparência de um filme clássico. Ao sair do cinema ou desligar o aparelho em que se acaba de assistir a esse filme, a experiência que vive o cinéfilo é a de um “sujeito” participante da construção dos seus muitos significados. Mas, inevitavelmente, cindido pela deslumbrante beleza estética da obra.

Noel Burch, em seu *Práxis do cinema*, a propósito da vocação interpretativa da crítica, cita um comentário de Susan Sontag que cabe ser reproduzido aqui: “A verdadeira arte tem o poder de inquietar-nos. Reduzir uma obra de arte a seu conteúdo, para em seguida interpretá-la, é uma maneira de subjugá-la. A interpretação torna a arte mais submissa e manipulável”. Guardando-se a proporção devida, é o que parece ocorrer com a obra de Ingmar Bergman, cuja cinematografia, como já reiterado, tem sido exaustivamente interpretada, mas poucas vezes examinada à luz dos meios com que a construiu, tornando-a, com efeito, uma obra rigorosamente autoral.

Transitando, pois, do convencional para o experimental, do intuitivo para o técnico, do clássico para o moderno, Bergman fez um cinema essencialmente inovador. Se o conteúdo de sua arte é denso e profundo (o que não se discute

mais), é pela forma como construiu sua narrativa, no entanto, que deve ser reconhecido como um dos maiores gênios do cinema de todos os tempos.

Em *Persona*, ainda, por exemplo, estando a forma a serviço do conteúdo, como é natural, Bergman atingiu o mais alto grau de radicalização do espírito de experimentação por que orienta sua obra em tudo grandiosa. Fez, em alguma medida, em seus filmes, notadamente a partir de 1949, quando realizou *Prisão* – o primeiro em que assina o roteiro original e a direção –, no qual se podem ver os experimentos de linguagem, a busca de caminhos inovadores e originais, o que fica patenteado no próprio fato de que explora aí elementos estéticos que se apresentam como índices de uma modernidade precoce, a exemplo do fato de tratar do meio cinematográfico, uma incursão de cunho metalinguístico recorrente no conjunto de sua obra.

Oportuno, pois, relacionar alguns dos principais procedimentos formais, adotados por Bergman, que parecem evidenciar o uso de estratégias narrativas inovadoras: 1) Senso de experimentação: busca de novas possibilidades estéticas; 2) Narrativas mais soltas (tempos mortos, finais abertos); 3) Adoção de procedimentos visuais e sonoros que rompem a fronteira entre a realidade e o sonho: alucinações, fantasias, recordações sem o uso de transições próprias do cinema clássico (fusões, esbatimentos, nuvens etc.); 4) Personagens desenhados sem o necessário rigor e pouco propensos à ação; 5) Mistura de estilo entre o documental e o ficcional; 6) Manipulação das unidades dramáticas: espaço, tempo e ação; 7) Presença de um narrador ambíguo (diegético e extradiegético), voz *off* e voz *over*; 8) Recorrência dos primeiros planos, *close-up* e planos fixos; 9. Distanciamento: atores dirigem-se ao espectador; 10) Reflexividade: função metalinguística e reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico.

A inovação de Bergman, no que tem de mais visceral, está em que soube trabalhar o conteúdo de forma inconfundível, realizando uma obra complexa e instigante do ponto de vista estético. Como afirmou Norma Foster, arquiteto inglês, sobre Oscar Niemeyer, por ocasião da morte do artista brasileiro, “O modernismo ensina que a forma segue a função. [...] Quando a forma é capaz de criar beleza, ela é fundamental”. Com Bergman acontece exatamente isto.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 1999.
- ARMANDO, Carlos. *O Planeta Bergman*. Belo Horizonte: Oficina dos Livros, 1988.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 3ª ed. Tradução: Marina Appezeller. Campinas: Papyrus Editora, 2004.
- AUMONT, Jacques. *Ingmar Bergman*. Cahiers du Cinéma. Paris: Auteurs, 2003.
- AUMONT, Jacques. *O olhar interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BAECQUE, Antoine. *Cinefilia – Invenção de um olhar*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. "A glória de um covarde". In: *Chaiers du cinéma*, 27 de outubro de 1957, crítica sobre John Huston.
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. 1a. Edição, 5ª. Tiragem, Martins Fontes, São Paulo, 2010.
- BERGMAN, Ingmar. *A lanterna mágica*. Tradução direta do sueco: Alexandre Pastor. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BJÖRKMAN, Stig. *O cinema segundo Bergman; entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jonas Sima*. Trad. Lia Zats. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- BORDWELL, David. *Figuras lançadas na luz; a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema - Vol. II*. São Paulo: SENAC, 2005.
- BRILHARINHO, Guido. *O Cinema de Bergman, Fellini e Hitchcock*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1999.

- BUÑUEL, Luis. "Cinema, instrumento de poesia". In XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUSCOMBE, Edward. "Ideas of Autorshop". In *Screen*. Trad. Tomás Rosa Bueno, 1973, Internet.
- CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de Cinema e Televisão*. Zahar, 3ª. Edição, Rio de Janeiro, 2010.
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. "Surrealismo". In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Trad. Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier/Editora Campus, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento – Cinema I*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- DEMARCY, Richard. "A Leitura Transversal". In: GUINSBURG, J. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Cosac Naify, 2ª. Edição, São Paulo, 2011.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FELLINI, Federico. *Fellini conta Fellini*. Trad. Maria Dulce & Salvato Teles de Menezes. Amadora: Livraria Bertand, 1974.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. 4ª ed. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.
- FRANCIS, Paulo. *Diário da Corte*. Organização de Nelson de Sá. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- GOULD, Michael. *Surrealism and the cinema*. Crabury / New Jersey: Barnes and Co., 1976.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva / Col. Estudos, 2010.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas/SP: Papyrus, 2012.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NACACHE, Jacqueline. *O Cinema Clássico de Hollywood*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Textos e Grafia Ltda., 2012.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- REQUENA, González. *La Metáfora del Espejo*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Television, 1986.
- RIBEIRO, Carlos (Org.). *Escritos sobre cinema*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- ROCHA, Glauber. "Gritos e Sussurros". In: *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRIS, Andrew. *Notes on the Auer Theory in 1962*. Filme Culture, Eduardo Buscombe, 2005.
- SAVERNINI, Érika. *Índices para um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Coleção Midia@rte, 2004.
- SÉMOULUÉ, Jean. *Bresson, o ato puro das metamorfoses*. Trad. Lília Ledon da Silva, Realizações Editora, São Paulo, 2011.
- SETARO, André. *Escritos sobre cinema*. Org. Carlos Ribeiro. EDUFBA, Salvador, 2010.
- SOURIAU, Etienne et ali. *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.
- SOUZA, Enéas de. *O divã e a tela*. Porto Alegre: Editora Artes e Ofício, 2011.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Col. Humanitas, 2008.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido – Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ULLMANN, Liv. *Mutações*. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: CosacNaify, 2006.

VANOY, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus Editora, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA DE INGMAR BERGMAN:

1. *Crise (Kris)*, 1945/6
2. *Choce sobre o nosso amor (Det Regnar Pa Va Karlek)*, 1946
3. *Barco para as Índias (Skepp till Indialand)*, 1947
4. *Música na noite (Musik I morker)*, 1947
5. *Porto (Hanstad)*, 1948
6. *Prisão (Fangelse)*, 1948
7. *Sede de paixões (Torts)*, 1949
8. *Rumo à felicidade (Till Gladje)*, 1949
9. *Isto não aconteceu aqui (Sant hander int har)*, 1950
10. *Juventude (Sommarlek)*, 1950
11. *Quando as mulheres esperam (Kvinnore vantan)*, 1952
12. *Monika e o desejo (Sommaren med Monika)*, 1952/3
13. *Noites de circo (Gycklarnas afton)*, 1953
14. *Uma lição de amor (Em lektion i karlek)*, 1954
15. *Sonhos de mulheres (Kivinnodrom)*, 1953
16. *Sorrisos de uma noite de amor (Sommarnattens leende)*, 1955
17. *O sétimo selo (Det syund inseglet)*, 1956
18. *Morangos silvestres (Smultronstallet)*, 1957
19. *No limiar da vida (Nara livet)*, 1957
20. *O rosto (Ansiktet)*, 1958
21. *A fonte da donzela (Jungfrukallen)*, 1959
22. *O olho do diabo (Dyavulens oga)*, 1960
23. *Através do espelho (Sason i em spegel)*, 1961
24. *Luz de inverno (Nattvardsgrasterna)*, 1961
25. *O silêncio (Tyrstnaden)*, 1963
26. *Para não falar de todas essas mulheres (For att inte tala om ala kvinnor)*, 1964
27. *Quando duas mulheres pecam (Persona)*, 1966
28. *A hora do lobo (Vargtimmen)*, 1967
29. *Vergonha (Skammen)*, 1968
30. *O rito (Riten)*, 1969
31. *A paixão de Anna (Em passion)*, 1970
32. *A hora do amor (The touch – Beroningen)*, 1971
33. *Gritos e sussurros (Viskingar och Rop)*, 1972
34. *Cenas de um casamento (Scener ur ett aktenskap)*, 1973
35. *A flauta mágica (Trollfljten)*, 1974
36. *Face a face (Ansikte mot ansikte)*, 1975
37. *O ovo da serpente (Das Schiangenei – The serpent's egg)*, 1977
38. *Sonata de outono (Herbstsanate ou hostsonat)*, 1978
39. *Da vida das marionetes (Aus dem leben des marionetten)*, 1980
40. *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, 1982
41. *Depois do ensaio (Efter repetitonem)*, 1984
42. *Sarabanda (Saraband)*, 2003

FIGURAS CITADAS NO TEXTO



Figura 1. O olhar-câmera (para o espectador) de Harriet Andersson.

Fonte: *Mônica e o desejo* (1953).



Figura 2: Ângulos inusitados, que causam estranhamento ao espectador. A busca de novas possibilidades formais já se faz perceber nos filmes do primeiro momento.

Fonte: *Noites de circo* (1953).



Figura 3. Na composição do quadro o rosto de Marianne Löfgren confunde-se com as cabeças do salão de beleza. Fonte: *Crise* (1946).

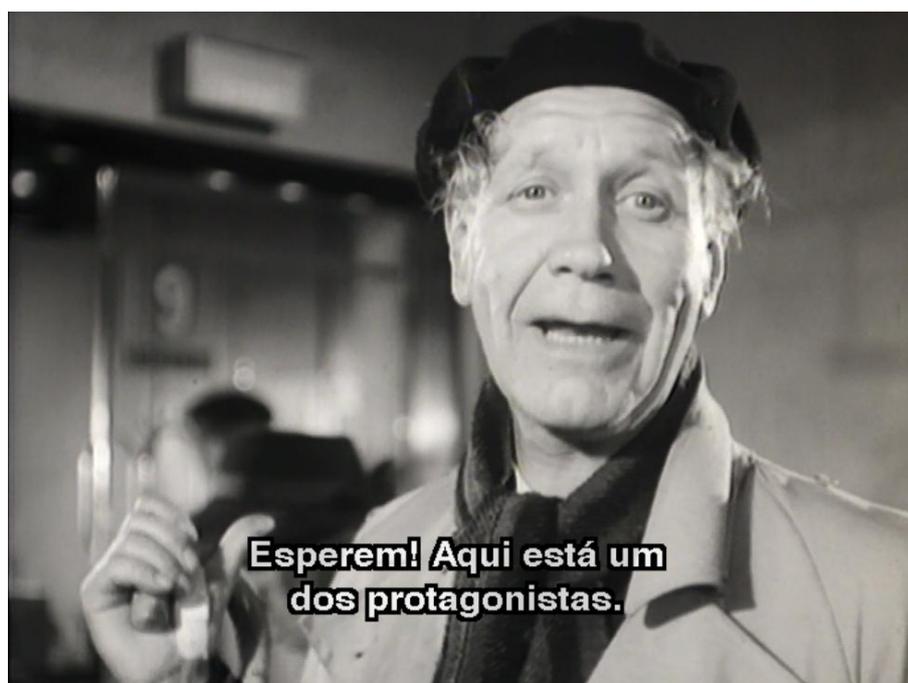


Figura 4: Na abertura do filme, o narrador é a um tempo diegético e extradiegético. Bergman confunde o espectador e lança mão da reflexividade no cinema.

Fonte: *Chove sobre o nosso amor* (1946).

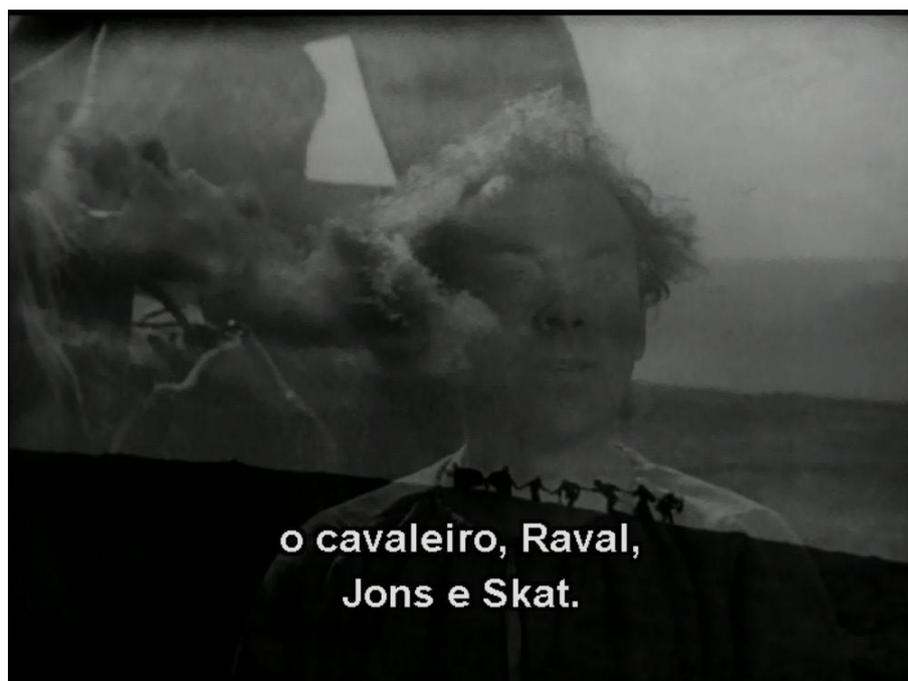


Figura 5. O saltimbanco Jof tem uma visão: aparece-lhe a Virgem Maria, mas a sobreposição de imagens vai dando a ver a dança da morte, ao fundo, que lembra Matisse.

Fonte: *O sétimo selo* (1957).



Figura 6. O relógio sem ponteiros, em *contre-plongée*, recorrente em Bergman, anima uma visão surrealista diante da morte. Fonte: *Morangos silvestres* (1957).



Figura 7: A perda da identidade num dos planos antológicos de Ullmann e Bibi Andersson.

Fonte: *Persona* (1966).



Figura 8: Sven Nykvist, ao combinar as duas metades iluminadas dos rostos, obtém como resultado um dos fotogramas mais célebres da história do cinema. Fonte: *Persona* (1966).



Figura 9: Elipse de tempo sem cortes. Liv Ullmann e Max Von Sydow saem de quadro e retornam noutra momento da diegese do filme. Fonte: *Vergonha* (1967).



Figura 10: O plano à distância, recorrente no filme, expressa a solidão que toma conta do casal. Cineasta do *close-up*, Bergman faz escolhas formais que lembram a perspectiva do espectador diante do palco. Fonte: *Cenas de um casamento* (1972).



Figura 11: O olhar-câmera, agora, rompe a continuidade da narrativa. Liv Ullmann dirige-se ao espectador, numa interpretação distanciada que evidencia a modernidade de Bergman.

Fonte: *Sarabanda* (2003).



Figura 12. Na segunda sequência, em casa de Johan, o personagem de Ullmann rompe novamente a continuidade da narrativa fílmica e aborda o espectador.

Fonte: *Sarabanda* (2003).



Figura 13: A câmera, em plano alto, é rigorosa no enquadramento, observando os pressupostos da profundidade de campo. A composição da imagem é estilizada e carregada de sugestões. Fonte: *Fanny e Alexander* (1982).



Figura 14: A vida muda de cor. O fotograma da nova família à mesa contrasta com o da figura 10. O peso dramático pode ser visto na expressão tensa das crianças. O ambiente incorpora a força da narrativa. Fonte: *Fanny e Alexander* (1982).