



ROSTOS DE BERGMAN

VIDA E MORTE EM UM PLANO

Gustavo Chataignier

Liliane Heynemann

Tatiana Siciliano

Luiz Baez

(Orgs.)

EDITORA
PUC
RIO

ROSTOS DE BERGMAN



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Anderson Antônio Pedroso SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Ricardo Tanscheit

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

ROSTOS DE BERGMAN

VIDA E MORTE EM UM PLANO

Gustavo Chataignier

Liliane Heynemann

Tatiana Siciliano

Luiz Baez

(Orgs.)

EDITORA
PUC
RIO

© Editora PUC-Rio

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Casa da Editora PUC-Rio

Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22453-900

Telefone: (21) 3527-1760/1838

www.puc-rio.br/edpucurio

edpucurio@puc-rio.br

Comitê gestor

Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Júlio Cesar Valladão Diniz,

Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Luiz Alencar Reis da Silva Mello,

Luiz Roberto A. Cunha e Sergio Bruni.

Projeto gráfico de capa

Daniel Vargens

Projeto gráfico de miolo

Flávia da Matta Design

Revisão de texto

Lindsay Viola

Todos os direitos reservados. Este livro não será comercializado. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rostos de Bergman : vida e morte em um plano [recurso eletrônico] / Gustavo Chataignier ... [et. al] (orgs.). – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio, 2020.
1 recurso eletrônico (140 p.)

Descrição baseada na consulta ao recurso eletrônico em 21 de jul. de 2020.

Inclui bibliografia.

Exigências do sistema: conexão com a Internet, World Wide Web browser e Adobe Acrobat Reader.

Disponível em: <http://www.editora.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=751&sid=3>

ISBN (e-book): 978-65-991801-1-8

1. Cinema – Enredos, temas,. etc. 2. Bergman, Ingmar, 1918-2007. I. Chataignier, Gustavo.

CDD: 791.436

EM MEMÓRIA DE MIGUEL PEREIRA.

SUMÁRIO

- 08 **PREFÁCIO**
Vida e morte em um plano
- 13 **INTRODUÇÃO**
Morangos silvestres
Ney Costa Santos
- 27 **GRITOS DA VIDA E SUSSURROS DA MORTE**
Tatiana Siciliano
- O SÉTIMO SELO**
- 36 *Apresentação:* Maria Caú
40 *Análise:* Gustavo Chataignier e Luiz Baez
- GRITOS E SUSSURROS**
- 49 *Apresentação:* Luiz Fernando Gallego
52 *Análise:* Cássia Chaffin
- 63 **AS PERSONAS DO LOBO**
Pedro Hussak
- A HORA DO LOBO**
- 77 *Apresentação:* Patrícia Machado
81 *Análise:* Madalena Sapucaia
- PERSONA**
- 87 *Apresentação:* Flávio Kactuz
90 *Análise:* Pedro Duarte

98 O SOM DAS GERAÇÕES

Roberto Veiga

SONATA DE OUTONO

108 *Apresentação:* Denise Costa Lopes

114 *Análise:* Rosana Suarez

SARABAND

121 *Apresentação:* Lenivaldo Gomes

124 *Análise:* Liliâne Heynemann

132 POSFÁCIO

Miguel Pereira

134 REFERÊNCIAS

140 FILMOGRAFIA

Vida e morte em um plano

Realizar um corte na obra de Ingmar Bergman (1918-2007) não se revela tarefa das mais fáceis. Como escolher filmes de um dos maiores – se não o maior – diretores de cinema da história? Qual princípio norteia opções que, fatalmente, junto ao brilho dos títulos eleitos, deixarão na sombra outros tantos vislumbres da beleza? Claro está que há procedimentos, por assim dizer, clássicos. Se ganham em precisão, como um princípio cronológico, talvez percam, em contrapartida, em certa ousadia própria aos desafios da interpretação. Diante desse verdadeiro impasse, nossa curadoria se moveu entre a representatividade, sempre parcial, e a criação de eixos temáticos – eminentemente uma apropriação cujas motivações se revelam, a um só tempo, estéticas, políticas e históricas. Partindo do princípio que a Sétima Arte, em geral, e o cinema do mestre sueco, em particular, erigem-se enquanto lentes de compreensão da realidade, responsáveis pela educação sentimental de gerações de cinéfilos, importa aqui menos um perfil cinza (ainda que a morte na alma o acompanhe...) a ser inventariado do que sua atualização. Melhor dizendo, sua intempestividade. Um Bergman contemporâneo, reivindicado pelo tempo presente, é mais do que a autoridade de um nome próprio, ou mesmo a novidade de uma grife.

Quiçá caiba uma aposta, à maneira intempestiva: “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vin-

douro”, nos ensinou Nietzsche.¹ Marx se surpreendia como, em pleno século XIX, ainda havia espanto diante da Antiguidade clássica.² Mal comparando, Bergman é um cânone para o cinema. Todavia, guarda sua chama de acontecimento inaugurador de cinefilia e também de perscrutação da alma – presto legível em suas contorções no rosto de fabulosos atores, suportes de um desconcertante movimento.

Uma tal alteridade traz seu lume aos impensados de um hoje que cisma em não enfrentar as imagens prontas que tem de si. Toda uma pedagogia do cinema se nos descortina com a comunhão no escuro intervalada por clarões de epifania: vida, morte, amor, desejo, sexualidade, crença, família, ética são algumas das facetas abordadas ao longo de mais de 40 longas-metragens (sem contar os trabalhos para televisão, teatro e roteiros).

Isso posto, o leitor perceberá o amálgama temático que unifica fragmentos separados com um gesto doador de sentido. Não se trata de impor alguma sorte de verdade eterna, análoga ao fato de uma objetividade pronta, a ser comprovada e retirada da vida com uma pinça. Antes, buscam-se imagens de pensamento imanentes à obra bergmaniana – por ela objetivamente mediadas e dela dependentes, pois amantes. Com esse expediente espera-se afastar qualquer laivo de relativismo. No intuito de efetivamente proporcionar uma amostra da vasta filmografia do realizador, optamos por duplas de filmes, reunidos segundo afinidades eletivas. Assim sendo, oferecemos aqui ao público uma apresentação dos filmes, acompanhada em seguida de uma leitura analítica. Esperamos que o material acompanhe estudantes de cinema, de comunicação e das artes na feitura de trabalhos acadêmicos, mas também nas produções do desenrolar das horas.

1 NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 7.

2 MARX, Karl. *Grundrisse*. Tradução de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011. p. 63.

O biênio 1957-1958 foi especialmente profícuo. Duas grandes produções cinematográficas, a saber, *O sétimo selo* e *Morangos silvestres*, além de montagem de peça, filmagens e as conturbações da atribulada vida familiar, como atesta o documentário *Bergman – 100 anos*, de Jane Magnusson (2018). *Morangos silvestres*, ganhador do Festival de Berlim de 1958, não à toa foi recomendado pelo Vaticano, em 1995, ano do centenário do cinema, como um dos melhores filmes. Trata-se de um filme tipo ou filme síntese, responsável por abrir os trabalhos. Isak Borg, velho médico protagonista, parte em viagem para ser homenageado por seus 50 anos de magistério. Assaltado por sonhos terríveis, nos quais se vê ora morto, ora culpado por uma vida fria e solitária, resolve pôr o pé na estrada. E então tudo se cambia. Na companhia de jovens e da nora, Borg percorre em verdade uma viagem interior. Reconcilia-se consigo, abrindo-se ao outro e para o mundo. Sobre essa jornada discorre o texto inaugural do livro, sucedido então por eixos temáticos.

O primeiro bloco, “Gritos da vida e sussurros da morte: criação e existência”, aponta para a poética bergmaniana, cujo projeto de conciliação entre vida e morte, em *Gritos e sussurros* (1972) e *O sétimo selo* (1957), se constrói tal qual a tessitura de Penélope. Irmãs se reúnem em uma casa de alucinante vermelhidão para cuidar, ou se descuidar, da moribunda. O carinho se torna função da empregada, Ana, jamais reconhecida; ainda assim, restam as melhores intenções no diário da morta. Verdadeiro curador do museu imaginário do Ocidente, o personagem do paladino atormentado tem uma urgência, como confessa: compreender a vida, que parece lhe escapar. A terra desolada na qual vaga responde também pelo tempo presente do criador, uma Europa destruída pela Segunda Grande Guerra. Ganha-se tempo enquanto se joga – e, mesmo ao fim, há ao menos um *frame* de sol, na bela metáfora.

Se a questão de gênero encerra o primeiro módulo, o segundo inicia-se com uma nova acepção da mesma palavra: a saber, o gêne-

ro artístico. “As personas do lobo: estéticas do horror” investiga, em análises correlatas, as imagens de Bergman enquanto reflexões sobre a própria questão da imagem – discussão ora sustentada por *Persona* (1966), ora sustentada por *A hora do lobo* (1968). Semelhante análise calca-se, sobretudo, na ambígua duplicidade evocada pelas personagens artistas Elisabeth Vogler e Johan Borg e na aproximação entre os longas-metragens e outras formas artísticas por eles referenciadas – que vão do surrealismo modernista aos mitos gregos e ao folclore sueco. Em *A hora do lobo*, medo e memória – ou a memória mediada pelo medo – ressignificam as influências expressionistas e surrealistas de uma obra que flerta com o terror psicológico. Vale indagar-se, a partir de um prisma linguístico, sobre o silêncio da personagem Vogler (de *Persona*) e, mais radicalmente, sobre o impasse enfrentado pela filosofia ocidental ao tentar dizer esse não dito. Em chave estética, talvez a opção pelo primeiro plano seja possível abertura à linguagem.

No último segmento, “O som das gerações: do cinema para a televisão”, as leituras se aproximam, sob diferentes enfoques, dos filmes *Sonata de outono* (1978) e *Saraband* (2003). Filmes que percorrem as temáticas mais caras a Bergman (no caso de *Saraband*, trazendo ainda uma vez à cena os personagens de *Cenas de um casamento* (1973)), sua força dramática impõe ao pensamento que busca capturar algum sentido que se faça, também ele, sensação e imagem. Se o cinema engendra outro mundo, ou nos revela o inconsciente ótico retido nas coisas (Benjamin) – esse cotidiano subitamente excepcional porque visível em minúcias –, na imagem há simultaneamente – ainda que “as artes se empenhem em cultivar suas diferenças”, uma “não totalidade irreduzível e uma partilha de valências entre o visual e o sonoro”.³ Ora, a estrutura da sonata se coaduna a operações fílmicas, ritmos, modulações estabelecidas na relação entre as principais personagens, Charlotte

3 NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthix. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 56.

e Eva. Uma temporalidade específica é engendrada nesse processo. O tempo circular do mito é habitado por mãe e filha, outrora gregas e agora musicistas. Ao se perscrutarem rostos na dança dos dramas familiares, por meio de uma investigação sobre o retrato na História e na cinematografia de Bergman, pensam-se palavras e imagens de um irreduzível horror, tornado suportável graças ao trabalho artístico.

Que os sete filmes ora elencados selem cenas de deleite e reflexão, como nos dias de debate no seminário dedicado ao autor na PUC-Rio, quando de seu centenário.

Os organizadores

Morangos silvestres

Por Ney Costa Santos*

I

No entardecer de sua vida, Isak Borg fará uma viagem a Lund onde receberá um título honorífico. Em cima da hora, ele decide ir de carro em vez de avião. Será uma longa viagem de 14 horas que lhe dará oportunidade de, no caminho, rever lugares e afetos de toda a sua vida. Borg fará a viagem com a nora e três jovens a quem dará carona após uma parada. É um *road movie* bergmaniano no tempo de estio sueco em busca do lugar onde nascem os morangos silvestres, espaço de reencontro e reconciliação.

O filme começa com Borg escrevendo. Em *off*, ele explica as razões de sua solidão. Mais que uma justificativa, é um balanço de vida. Ele fala da mãe, de seu filho, e da esposa morta há muitos anos. O solilóquio é interrompido pela empregada chamando-o para o jantar. Após essa introdução e em seguida aos créditos, o filme começa com a imagem do rosto de Borg, adormecido e um tanto agitado. Ainda em *off*, ele relata um sonho que o persegue.

Borg sonha que durante a caminhada matinal se perde em uma parte desconhecida da cidade deserta. Ele caminha um pouco e para diante de uma loja fechada. No letreiro arruinado do que parece ter

* Doutor em Comunicação (PUC-Rio) e professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

sido uma ótica, há um grande relógio sem ponteiros, tal como o que retira de seu bolso. Borg caminha desnordeado pela rua, percebe um homem de costas e vai até ele como se fosse pedir ajuda. Ao tocar em seu ombro, o homem se vira, e sua expressão bizarra o assusta. O homem cai na calçada, e o sangue escorre de seu corpo. Perdido, Borg caminha mais um pouco, e ouvimos sinos ao longe. Aproxima-se uma carruagem mortuária sem cocheiro ou acompanhante. Ao passar muito rente à calçada, uma das rodas fica presa a um poste de iluminação. Insistente, a carruagem bate várias vezes no poste, a roda se desprende e vai em direção a Borg, que consegue se esquivar. A carruagem se desequilibra, e o caixão que transportava desliza para a calçada. A tampa se abre, e surge uma mão. Borg se aproxima do caixão, e a mão puxa seu braço; ele resiste, tenta se desvencilhar e percebe que é ele quem está no caixão. Os dois se enfrentam, e Isak Borg acorda. Ele se levanta e bate no quarto da empregada para dizer-lhe que irá a Lund de carro. Há uma pequena discussão, uma ranzinzisse entre os dois. A empregada não entende por que ele troca uma rápida viagem de avião, já combinada com a família, por uma longa e cansativa viagem de carro. Ao resmungar que deveria receber o título de idiota honorário, Borg parece estar mais interessado na viagem do que nas honrarias em Lund. No café da manhã, sua nora, Marianne, diz que acordou com a discussão e pergunta se pode ir com ele a Lund. Borg, acolhedor, concorda e demonstra alegria com a viagem.

Isak Borg sabe que aquela viagem, mais do que as homenagens, lhe dará oportunidade de enfrentar os seus fantasmas e buscar o espaço mítico onde brotam os morangos silvestres.

A viagem começa. Borg dirige um carro antigo, e, quando Marianne acende um cigarro, ele, médico, pede a ela que o apague. Falam um pouco sobre cigarros e vícios, e, à medida que a viagem transcorre, a conversa vai ficando mais íntima. A nora diz a Borg que seu filho Evald, de quem ela está separada, não gosta dele, assim como ela também não

gosta. Para os dois, Borg é um velho egoísta que só ouve a si mesmo. Borg parece não se aborrecer com o que ouve e esboça um leve sorriso.

De repente o carro sai da estrada principal e entra em um pequeno desvio. Borg diz a Marianne que quer mostrar-lhe uma coisa. Ele para o carro, os dois descem e caminham por um pequeno bosque. Borg aponta para uma casa e diz a Marianne que lá, até os seus 20 anos, passou todos os verões com a família. A nora diz que vai nadar um pouco no lago e deixa Borg sozinho. Ele busca reconhecer nas árvores, na casa que agora vê mudada, imagens de seu tempo, e logo percebe o canteiro de morangos silvestres. Senta-se no chão, embaixo de uma árvore, e toca as frutinhas com carinho. Apaziguado pelas lembranças, quando volta a olhar para a casa, ela agora é a movimentada casa de sua infância e toda a sua família está lá outra vez. O vento leve agita as árvores, e o olhar de Borg é o de alguém que rememora algo que lhe é muito caro. Aquele é um dos lugares onde brotam os morangos silvestres, onde os sonhos são revividos, e os limites de espaço e tempo são transfigurados.

Junto ao canteiro ressurgiu Sara, a prima com quem namorava e pretendia casar. Ela está catando os morangos e colocando-os em uma cesta. Borg a chama, mas ela não responde. Quem a invoca, Borg, a vê, mas não ela, Sara, a ele. De repente, entre os galhos, surge seu irmão Sigfrid, que corteja Sara. Ela diz-lhe que colhe morangos para o bolo de aniversário do Tio Aron, quando toda a família estará reunida. Sigfrid vai envolvendo Sara até beijá-la. Sem muita convicção, ela chora e diz que ele arruinou a sua vida. A cesta cai, e os morangos se espalham pela terra. O sino da casa toca convocando a todos para o almoço.

Isak Borg entra na casa de suas recordações e fica observando a mesa de almoço, escondido na penumbra entre as cortinas de uma antessala. A mãe chega, autoritária, comandando o almoço. Bate palmas, cessa o burburinho. Todos ficam de pé, diante de suas cadeiras, e agradecem ao Senhor pelo alimento que vão comer. Borg vê a mãe dando

ordens, repreendendo a uns e a outros. As gêmeas, suas irmãs, contam à família reunida que viram Sara e Sigfrid no canteiro de morangos. Sara, aos prantos, se levanta da mesa e vai exatamente para o lugar em que Borg está. O clima fica pesado na mesa, e outra irmã segue Sara. As duas ficam bem perto de Borg, que agora assiste à confissão de Sara. Ela fala de suas qualidades. É fino, gentil, gosta de ler poesias, falar de amor, de vida após a morte, de tocar piano e, quando tenta beijá-la, o faz sempre no escuro. Sara diz que ele é muito melhor que ela. Borg olha para as duas com um leve sorriso de compreensão rememorativa. Sara diz que Sigfrid é perverso e excitante, e Borg parece compreender que suas qualidades não são suficientes para que seja amado, e que o amor obedece a outra e oculta ordem. Ele vê Sara correndo pelo jardim da casa, até que uma voz o desperta das lembranças perguntando se a casa que tanto olha é dele. A moça que faz a pergunta está em cima da árvore em que Borg está encostado. É a atriz Bibi Andersson que faz o papel da Sara prima e da jovem que faz a pergunta. Seu pai é o atual dono da casa, e Isak Borg diz a ela que já viveu ali. Ela indaga para onde ele vai, Borg responde que está indo para Lund, e a moça pede uma carona até lá. Seu nome é Sara: segundo ela, um nome estranho. Borg diz que seu nome, Isak, também é estranho. Embora diga, com ironia, que o nome do personagem tem a ver com gelo e fortaleza e que as iniciais IB são as mesmas que as suas, Ingmar Bergman usa nomes e referências bíblicas, personagens com nomes dos atores, atrizes fazendo personagens diferentes, mas com o mesmo nome. Sara pergunta se Isak e Sara foram casados, e Borg responde que infelizmente não, pois ela casou-se com Abraão. Um dos rapazes do grupo de Sara chama-se Victor, nome do ator Victor Sjöström, lendário realizador e ator do cinema silencioso sueco, que faz o papel de Isak Borg. Sjöström também dirigiu filmes em Hollywood, e Bergman dizia que foi influenciado por “sua exigência de verdade, exigência incorruptível, a observação da realidade, o fato de não cair um só instante na facilidade, de nunca simplificar, de

enfrentar as dificuldades, de jamais enganar e ceder ao esteticismo e ao brilhantismo”.¹

À medida que filma, Bergman vai percebendo como Sjöström se apropria do personagem e do filme. Ele o considerava um grande artista e nunca escondeu a importância que seus filmes realizados na Suécia nos anos 1920, em especial *A carruagem fantasma*, tiveram em sua vida e obra. Não é por acaso o surgimento no sonho inicial do filme de uma carruagem desse tipo.

O que só agora fui capaz de compreender é que Victor Sjöström se apoderou de meu texto, transformando-o em uma propriedade sua, investindo nele todas as suas experiências, seu próprio sofrimento, sua misantropia, sua alheação, sua brutalidade, sua dor, seu medo, sua solidão, sua frieza, seu calor humano, sua mordacidade e seu tédio.²

A viagem prossegue com Borg dirigindo o carro. Ele observa os jovens pelo retrovisor, e as conversas de Sara com os dois rapazes, Anders e Victor, parecem diverti-lo e revigorá-lo. Ele diz à jovem que teve uma namorada chamada Sara, que as duas se pareciam e que ela se casou com seu irmão, tiveram seis filhos e hoje, aos 75 anos, continuava bonita. Sara comenta que deve ser terrível envelhecer, e Borg sorri.

A atmosfera feliz e amistosa é quebrada por um carro desgovernado vindo em sentido contrário, o que obriga Borg a uma manobra brusca para evitar a colisão. O carro ziguezagueia e capota alguns metros à frente. Nada acontece aos seus ocupantes, um casal de Estocolmo, que se desculpa por terem causado o acidente. Os jovens ajudam a desvirar o carro, o casal tenta retomar a viagem, mas cem metros adiante ele para. Torna-se o casal, um engenheiro e uma atriz,

1 BJÖRKMAN, Sting; MANN, Torsten; SIMA, Jonas. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975. p. 135.

2 BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 24.

também carona de Borg. Eles são desagradáveis, mordazes, discutem e se agriDEM o tempo todo. Após a mulher esbofetear o marido, eles são intimados a descer do carro e ficam na estrada.

A viagem prossegue e, em *off*, Borg fala de seus sentimentos ao se aproximar da cidade onde teve seu primeiro consultório e trabalhou por muitos anos. É lá que ainda vive sua mãe idosa, a quem pretende fazer uma visita breve. Antes de chegar à casa da mãe, o carro para em um posto de gasolina. Borg é logo reconhecido pelo frentista, que chama a jovem esposa grávida para “conhecer o famoso Dr. Borg”. Diz a ela que ele é o melhor médico do mundo e dará o seu nome, Isak, ao filho que está por nascer. Quando Borg quer pagar a despesa, o frentista não aceita e expressa toda a sua gratidão pelo que Borg fez por todos na cidade. Defrontado com a percepção de um sentimento de afeto por ele, Borg murmura de si para si que deveria ter ficado na cidade e parece surpreendido com o que disse. Ao se despedir do frentista e da esposa, Borg pede que seja avisado quando o bebê nascer, pois quer ser o padrinho. O carro sai, e todos vão almoçar antes da visita de Borg à sua mãe.

Minha avó vivia no número 14 da rua Nedre Slottsgatan em frente à escola Skrapan. Era um edifício antiquíssimo e tinha um andar imenso. No corredor comprido havia um banheiro com as paredes cobertas de veludo. Os quartos eram grandes, com relógios de parede que tocavam, enormes almofadas e móveis imponentes. Desde que minha avó, recém-casada, se instalou ali, tudo permanecia igual. Era um pouco a reunião do mobiliário de duas famílias burguesas, com uns quadros italianos, esculturas e palmeiras.³

3 BJÖRKMAN, Sting; MANNSS, Törsten; SIMA, Jonas. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975. p. 132.

Naquela época eu era muito nostálgico. Agora sou muito menos. Creio que é Maria Wine quem diz que dormimos no sapato velho de nossa infância. É verdade. E logo me ocorreu fazer um filme com isso. Em um estilo muito realista, se abre uma porta, se penetra na infância, e a seguir se abre outra porta e novamente a realidade, em seguida, se dobra a primeira rua à direita e um novo fragmento da vida. E tudo descrito de uma maneira muito realista. Esse é o ponto de partida de *Morangos silvestres*.⁴

O espaço do almoço é outro lugar onde nascem morangos silvestres. É ao ar livre, com o mar e linda paisagem ao fundo e, mais que tudo, há a fraternidade à mesa que ocasiões como essas, entre amigos, costumam proporcionar. Borg conta casos de seus tempos de jovem médico de cidade pequena. Todos parecem muito felizes. Após o café, os dois rapazes do grupo iniciam uma discussão sobre Deus e Ciência. Embora com a intensidade característica da juventude, eles não são virulentos ou agressivos. Entre um gole de vinho do Porto e uma baforada no charuto, Borg diz que sua opinião será considerada com ironia e que por isso ficará calado, mas, ainda assim, charuto na mão, Borg diz versos, como se respondesse à pergunta:

Onde está o amigo que procuro em toda parte?
O amanhecer é a hora da solidão e do carinho
Quando o dia se vai...
Quando o dia se vai...

Borg hesita e parece haver esquecido o verso seguinte. Marianne o ajuda:

Quando o dia se vai, ainda não o encontrei

⁴ Ibidem, p. 133.

O outro rapaz, Anders, prossegue:

Um fogo invade o meu coração. Sinto sua presença

Victor pergunta a Borg se ele é religioso. Ele não responde e retoma o poema.

Vejo sua glória poderosa onde nascem as flores
As flores têm perfume e as montanhas se elevam

Isak Borg olha para a câmera, beberica o vinho do Porto, e Marianne retoma os versos.

Seu amor está no ar que respiro
Ouço sua voz suavemente no vento do verão

Naquele momento de quase epifania, o jovem Anders comenta que os versos não estão maus para um poema de amor. Todos à mesa estão emocionados. O almoço, a bela paisagem, a conversa fraterna, os vinhos. Borg diz que precisa visitar a mãe, mas voltará logo. Marianne pergunta se pode ir com ele, e Borg concorda.

Eles chegam à casa. A câmera tira Borg do quadro e fica algum tempo no belo rosto de Ingrid Thulin, a Marianne, que observa o encontro entre os dois velhos, mãe e filho. Seu olhar é o de quem parece perceber que algo está se revelando a ela. A mãe pensa que Marianne é Karin, esposa de Borg, e não quer falar com ela. Matriarca segura e ainda autoritária apesar da idade, ela indica e pede a Marianne que pegue uma caixa. São os brinquedos de Borg e seus irmãos. Ele encontra uma fotografia em que, aos 5 anos, está ao lado da mãe e do irmão Sigfrid. A mãe mostra a Borg um relógio de bolso sem ponteiros igual ao que surgira no sonho inicial do filme. A mãe fala de Sara, do

casamento com Sigfrid, e suas palavras parecem mexer com Borg, que fica meio ausente e absorto, até ser despertado por ela lembrando o horário da cerimônia em Lund. É uma visita quase protocolar, fria e formal, distante do afeto e da expansão emocional a que nós, latinos, nos habituamos. O olhar da mãe, ao se despedir de Borg, se encontra com o de Marianne, que recoloca na caixa uma velha bonequinha de pano. Bergman afirma que, ao ver a mãe e os brinquedos, Marianne compreende a relação, o encadeamento hereditário de frieza e agressão que há entre aquela situação e a que vive com Evald, filho de Borg.

Quando voltam ao carro, Sara está só. Os rapazes, mais uma vez, foram discutir sobre Deus. Sara parece não dar importância ao fato e conversa com Borg sobre as suas indecisões amorosas em relação aos dois rapazes. Quando voltam, ela pergunta quem ganhou a discussão, e nenhum deles responde. Finalmente cai a chuva de verão que se anunciava quando Borg e Marianne chegavam à casa da matriarca. A viagem prossegue em silêncio. Marianne agora é quem está dirigindo, e Borg adormece e sonha.

A cesta de morangos está jogada no chão, e Sara, a prima, conversa com Borg e pergunta se ele já se viu no espelho. Diz-lhe que ele é um velho assustado à beira da morte e que ela tem a vida pela frente. Sara se justifica pela escolha feita no passado, Borg diz que a compreende, mas Sara afirma que isso não é possível, pois não falam a mesma língua. Com alguma crueldade, Sara insiste que Borg se veja no espelho. Ele tenta sorrir, mas diz que dói. Ele deveria saber a razão de sua dor, mas a sabedoria de professor de nada adiantou. Sara se afasta, corre pelo bosque e pega uma criança que está em um carrinho de bebê. Entra em uma casa com o bebê ao colo, e é Sigfrid quem abre a porta enquanto o carrinho permanece vazio no bosque. Borg caminha até se aproximar da casa de Sara e Sigfrid. Ele espreita e na sala vê Sara ao piano e Sigfrid ao seu lado. É uma imagem da felicidade conjugal que ele não teve.

Enquanto olha para dentro da casa, Borg fura o dedo em um prego que estava oculto. De dentro da casa surge o mesmo ator que faz o papel do engenheiro do acidente na estrada. Ele convida Borg a entrar, e os dois caminham pela casa até chegarem a uma sala de aula antiga. Borg é submetido a um exame, uma prova oral. O ator Gunnar Sjöberg, raro em filmes de Bergman, agora faz o papel de um examinador hostil. Há um microscópio na mesa, um texto no quadro negro. Quando indagado sobre o significado, Borg não lembra. O examinador diz-lhe que são os deveres de um médico e que o primeiro deles é pedir perdão. Borg ri e diz que, afinal, lembrara o significado, mas, ao voltar-se para os alunos, todos estão impassíveis. O examinador diz a Borg que ele é culpado. Borg, aflito, pede que ele interrompa o exame, o inquérito. O examinador pede que Borg faça o diagnóstico de uma paciente. É a mesma atriz, Gunnel Bjöstrom, que faz a mulher do engenheiro no acidente. Borg se aproxima e diz que ela está morta. A mulher abre os olhos e ri histérica e teatralmente. O examinador diz que Borg é incompetente e é acusado de delitos tais como indiferença, egoísmo e falta de consideração, e que terá de responder por eles. Os dois saem da sala e chegam até um bosque onde, em uma clareira, Borg vê a esposa tendo relações sexuais com o amante. O riso de sua esposa na cena é bem parecido com o da paciente do diagnóstico. Ela comenta com o amante que, quando contar tudo a Borg, ele, com ar superior, dirá que tem muita pena dela e, se ela quiser pedir perdão, não há o que perdoar. Por estranhos caminhos transversos, é como se Isak Borg dissesse a Karin, sua esposa, a mesma frase que dá título a uma peça de Nelson Rodrigues. *Perdoa-me por me traíres*. Karin e o amante se afastam. Borg quer invadir a cena que vê, mas já não há mais ninguém. O inquisidor/examinador diz que tudo e todos se foram. Borg pergunta qual será a sua pena, e o homem diz que será a solidão. Ele fecha os olhos e desperta no carro parado.

Marianne está fumando, mas dessa vez ele não se importa. Diz-lhe que é parecido com Evald e conta que tiveram uma conversa áspera

tempos atrás, no mesmo carro, quando ela contou que estava grávida, e Evald reagiu muito mal. Marianne afirmou que teria o filho de qualquer maneira, e Evald, irritado, saiu do carro. Ela foi atrás dele e repetiu que teria o filho. Evald disse que ela teria de escolher entre ele ou a criança. Evald é um cético, afirma que é um absurdo trazer uma criança a esse mundo e confessa que foi um filho indesejado de um casamento infernal, algo que, mais tarde, Bergman também dirá. Evald é médico como o pai e diz que “na vida o necessário é morrer, ao contrário dela, que quer existir e procriar”. A narrativa abala Borg, que pergunta por que Marianne resolveu contar aquilo, e ela diz-lhe que, quando o viu com a mãe, uma mulher fria como gelo, entendeu a distância imensa que havia entre Evald e o pai. Marianne busca um sentido na vida além do frio, da solidão e da morte e, por isso, terá o filho, casada ou não com Evald. Ela não quer viver como o casal da carona. Borg se incomoda com lembranças que o fazem pensar em seu casamento. Os jovens interrompem a tensa conversa e se aproximam da janela do carro com flores, que entregam a Borg por sua sabedoria e por tudo o que ele representa, médico há 50 anos. Borg agradece, olha o relógio e diz que devem partir, pois a hora da homenagem se aproxima.

Tocam os sinos em Lund. O carro chega, e são recebidos pela empregada, que deve ter ido de avião. Evald está à espera e parece cordial com todos. Há uma pompa majestática na cena da cerimônia. Borg está entre seus pares desfilando com uma beca paramentada. Entre os assistentes, na rua, estão os jovens. Sara o chama. Borg para um instante e responde aos seus acenos.

A cerimônia parece a de coroação de um rei, com salvas de tiros e palavras em latim. Em *off*, a voz de Borg comenta que durante a cerimônia ficara pensando em tudo que acontecera durante a viagem e que percebera que havia uma causalidade memorável entre os fatos.

Quando se preparava para dormir, depois de todas as emoções do dia, Borg ouve as vozes dos jovens diante da casa fazendo uma serenata

para ele. Vai até a janela e despede-se, pois os jovens conseguiram uma nova carona para seguir viagem. Sara diz que o ama muito, hoje, amanhã e sempre. Isak Borg diz que nunca se esquecerá disso. Volta para a cama e percebe que Evald e Marianne chegaram da festa e estão no quarto ao lado. Ele chama o filho para a beira da cama. Evald diz-lhe que reatará com Marianne, que chega e abraça Borg, revelando que gosta muito dele. Quando os dois saem, Borg fica pensativo.

Vemos novamente a casa da infância e da juventude. A prima Sara diz a Isak Borg que não sobrou nenhum morango e que teriam de procurar por seus pais pela ilha. Borg responde que já procurou, mas não os encontrou. Sara diz que vai ajudá-lo. Os dois caminham pelo bosque e veem os pais de Borg pescando tranquilamente no lago. Eles acenam felizes. Sara se afasta, e Borg fica olhando os pais com ternura. Essa imagem se funde com a de Borg na cama, e o filme termina.

II

Ingmar Bergman é afirmativo quanto às origens e às intenções de *Morangos silvestres*. A partir de uma viagem que faz a Uppsala, quando revisita a casa da avó onde passava os verões em família, ele é tocado pelo confronto com o “mundo petrificado da infância”, e esse é o mote que o impulsiona ao roteiro que chama de “inventário de minha vida, uma espécie de prova final rigorosa”. Bergman tem então 38 anos e uma relação conturbada com os pais.

Com meus pais mantinha uma guerra aberta. Com meu pai não queria ou não podia falar. Com minha mãe tentei repetidas vezes uma reconciliação temporária, mas, como dizemos em sueco, “havia demasiados cadáveres no guarda-roupa”, demasiados mal-entendidos ainda frescos. Sem dúvida que nos esforçamos, pois queríamos, sim, fazer as pazes, mas os fracassos eram contínuos.

Suponho que um dos motivos mais fortes que se esconde atrás de *Morangos silvestres* está justamente nisso. Eu fazia uma ideia da minha pessoa a partir da pessoa que meu pai era e procurava uma explicação para os conflitos acérrimos que tinha com minha mãe.⁵

Bergman usa a palavra reconciliação, que é chave para o significado e o entendimento de *Morangos silvestres*. O movimento interior do professor Isak Borg é mais que um acerto de contas consigo mesmo, o de um homem velho às portas do fim, mas que não é um inquisidor de si próprio. Ele procura aquilo que está no título sueco do filme, *Smultronstället*, o lugar (*stället*) onde nascem os morangos silvestres (*smultron*), espaço de perdão e reconciliação consigo, com o outro e com o mundo. O personagem que faz a viagem à sua vida passada tem 78 anos e é vivido por Victor Sjöström, uma espécie de pai do cinema sueco a quem Bergman muito admira. É como se ele, Ingmar, buscasse o pai em Sjöström em um movimento não de conflito, mas de reverência e entendimento.

A atmosfera do filme não tem a beleza melancólica do tema que inicia o Quinteto para Clarinete e Cordas, op. 115, de Brahms. Embora a melancolia não esteja ausente no percurso de Borg, ele, no fundo, desde quando escolheu ir de carro em vez de avião, tinha a intenção de, na viagem, rever a sua vida. Nesse sentido, seu espírito está mais próximo da beleza pacífica e esperançosa que perpassa o Adágio do 2º movimento do Concerto para Clarinete e Orquestra K 622 de Mozart. O final do filme é luminoso, quando Borg, já velho, reencontra-se e reconcilia-se com os pais. Sua vida está no fim, mas, em vez da amargura, do frio e da solidão condenatória, ele é transfigurado, à luz plena do verão, pela revelação dos pais felizes em uma situação comum, uma pescaria despreocupada.

5 BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 17.

A força motora de *Morangos silvestres* é, por conseguinte, uma tentativa desesperada de me justificar perante meus pais que me voltam às costas e a quem eu dera dimensões desproporcionadas, míticas, tentativa essa que estava condenada a falhar. Só muitos anos depois é que minha mãe e meu pai se transformaram em seres de proporções normais, só muitos anos depois é que a criancice do ódio profundo se desvaneceu até se apagar, para, enfim, nos encontrarmos com dedicação e compreensão mútuas.⁶

Isak Borg perfaz a utopia do cinema em busca do Bom, do Bem e do Melhor. Em seu movimento interior profundo, Borg se reconcilia consigo mesmo e se abre para o outro e para o mundo. Tocado pelos jovens a quem dará carona, pela delicada firmeza feminina de Marianne, com quem divide a direção do carro, ele se torna compreensivo para com o filho Evald e afetuoso com a empregada que lhe serve há tantos anos. Borg tem consciência desse movimento de abertura afetiva no mesmo dia em que será homenageado com um título honorífico. Não mais lhe importam as pompas do mundo. Ao final daquela viagem de um dia, Borg se tornou melhor do que havia sido em toda a sua vida, banhado que foi pela súbita luz da graça da reconciliação.

⁶ Ibidem, p. 22.

Gritos da vida e sussurros da morte

Por Tatiana Siciliano*

Em outubro de 1990, Ingmar Bergman lança *Imagens*, um livro que percorre suas memórias sobre o seu trabalho de cineasta. A escrita serve de fio de Ariadne para desvendar o labirinto da criação e fornece uma chave para compreensão de alguns dos fragmentos simbólicos de sua imaginação que se traduziram em seus filmes. Para o espectador, fica o trabalho de Penélope, da tessitura, de construir sentidos em um abundante acervo imagético e de palavras fornecidos pelas películas. O trabalho de interpretação requer desse espectador características de um detetive-poeta. Detetive por precisar de um método investigativo e sistemático que desvende as imagens deixadas como rastros pelo diretor/roteirista. Poeta porque para compreender é fundamental criar uma narrativa que lhe faça sentido, a partir da montagem.¹

* Doutora em Antropologia Social (Museu Nacional – UFRJ) e diretora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

1 Aqui se faz uma analogia entre os filmes de Bergman, sobretudo *Gritos e sussurros* (1972) e *O sétimo selo* (1958), nossos objetos de análise, e o livro *Passagens*, de Benjamin, cujos fragmentos se oferecem aos leitores como múltiplos percursos a serem desvendados e percorridos. A montagem das peças dos fragmentos não se dá de forma linear e uniforme, mas como um caleidoscópio aberto a várias constelações, de forma a partir do ângulo e da escolha da montagem. Sobre a discussão, ver: BOLLE, Willi. Nota introdutória. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Imagens constroem narrativas, informam e podem ser lidas e traduzidas em palavras. Afinal, a linguagem é feita de palavras que formam imagens mentais e de imagens que se concretizam em uma história. Assim, signos visuais e/ou textuais são mediados por quem vê, ouve ou lê, a partir da experiência e traduzidos em uma gramática já conhecida. John Berger, em *Modos de ver* (1980), mostrou como o olhar é socialmente enquadrado e como construtos sobre beleza, classe e gênero posicionam certos modos de ver e escrevem versões sobre real. Contudo, na busca por vocábulos de tradução, deparamo-nos com um imenso acervo imagético à disposição em seus múltiplos suportes. E por meio do que Malraux denominou como “museu imaginário” que ampliamos o campo visual, e valendo-nos da capacidade de contar histórias (de amor ou de ódio), “conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” e, desse modo, “construímos narrativas por meio de ecos de outras narrativas”.²

Pode-se fazer uma analogia, remetemo-nos aos filmes *O sétimo selo* (1958) e *Gritos e sussurros* (1972) como um grande museu de imagens que contém extenso acervo do cânone ocidental, e a Ingmar Bergman como um cineasta curador que propõe um percurso de leitura para os símbolos presentes nas películas e guia os espectadores nos vários caminhos do labirinto polifônico de sua obra. Os dois filmes do cineasta sueco trazem o tema da finitude como mote de reflexão. Em *O sétimo selo*, o protagonista, que recebe a visita da morte, joga xadrez com ela na tentativa de adiar sua partida e “resolver um assunto urgente”: compreender o significado de sua vida, de “eternas buscas, caçadas, atos, sem sentido ou ligações”. Em *Gritos e sussurros*, a protagonista – também condenada à morte pela doença – reconcilia-se com o passado, criando para si um mundo familiar pleno e, assim, permite-se terminar sua partida, por sentir-se grata à vida, que tanto tinha lhe dado.

2 MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 28.

O filme da década de 1950 propõe ao espectador uma leitura pelas imagens, como vitrais que ilustravam as igrejas medievais e permitiam que a população ágrafa lesse as histórias bíblicas. A estética apurada em preto e branco leva a um passado, e as citações bíblicas ambientam a atmosfera da Idade Média. Contudo, ao tomar o passado como alegoria e ambientação, Bergman acaba falando sobre o então presente, a década que sucede a Segunda Guerra Mundial, ambientado em uma Europa convalescente. Antonius Block, o cavaleiro à procura de sentido, metaforiza todos os filhos de seu tempo, descrentes, assim como o próprio Bergman, das promessas das grandes instituições: Igreja e Estado. Para lidar com a devastação em nome da glória de Deus ou do país, duas possibilidades de atuação: ou questionar como o personagem Antonius Block, ou ser cético como seu escudeiro Jons.

O sétimo selo narra, linearmente, o retorno da Terra Santa de Antonius Block e Jons a uma Suécia amaldiçoada pela peste. Logo, o cavaleiro se depara com a figura morte, caracterizada como homem de face pálida trajando um manto negro. Em um diálogo inusitado com a finitude, confessa que seu corpo já está preparado para partir, mas seu espírito não, e propõe um jogo de xadrez: “você me deixa vivo enquanto eu resistir a você. Se eu conseguir um xeque-mate, você me poupa”. Antonius está ciente de que o “cordeiro” de Deus já abriu o sétimo selo³ e que a morte já “caminha ao seu lado há muito tempo”; contudo, após travar tantas batalhas e empunhar sua espada na Cruzada cristã, sente seu “coração vazio”. Na sua visão religiosa de mundo, deseja compreender os desígnios do criador, procura um sentido para sua existência e sua luta. Deixou sua mulher e vida de recém-casado e ficou 10 anos alhures em sua guerra santa. Agora, em seu retorno, a morte lhe oferece um xeque-mate. O cavaleiro resiste, não por temer a finitude, mas uma vida de “falsa realidade” guiada para a glória de um Deus que “se esconde em promessas e milagres que ninguém vê”.

3 Trata-se a uma referência bíblica presente em Apocalipse 8:1, recorrente em todo o filme e que dá título à obra.

Jons – que logo de início é apresentado ao espectador cantando músicas que misturam imagens religiosas a expressões do “baixo corporal” – não se sente traído, porque nunca acreditou. Em suas palavras: “zombo de Deus, desprezo a morte, rio de mim mesmo e sorrio para as mulheres. O meu mundo é meu e só acredito em mim mesmo”. Não espera nada além da dança da morte em seu retorno, em um lugar assolado pela horrível epidemia. Não crê que ser “mordido por cobras e animais selvagens”, ser ameaçado por “pagãos”, ter enfrentado “piolhos” e resistido a “febres”, tenha contribuído de fato para a glória de Deus. “A Cruzada é uma tolice que só um idealista inventaria”, conclui e ri.

Se o significado da vida é posto em xeque em *O sétimo selo*, 14 anos depois, na poética de *Gritos e sussurros*, o cineasta fornece a chave da conciliação de opostos: vida e morte, dor e felicidade, aprisionamento e libertação, noite e dia, exterior e interior, pesado e leve. Na sinopse do diretor:

(...) um ser humano deixa esta vida, mas, como num pesadelo, detém-se a meio do caminho, pedindo aos que ficam ternura, reconciliação, libertação. Pedindo tudo, tudo. Estão mais duas pessoas presentes, e tanto as ações como os pensamentos delas estão em relação com a morte, a moribunda. A terceira pessoa presente vai redimir a doente, inculcando-lhe paz, acompanhando-se na fase final.⁴

Agnes é o ser humano que está no limiar entre a vida e a morte. Reside na propriedade rural da família. Recebe a visita das irmãs Karin e Marie, que vieram lhe prestar assistência no leito de morte. O filme inicia e termina com imagens do exterior da casa, um jardim, árvores amareladas pelo outono. A luz é vespertina. O ano é impreciso. Situa-se,

⁴ BERGMAN, Ingmar apud BARREIRA JÚNIOR, Edilson Baltazar. Corpo enfermo e a morte como dádivas: uma análise da antropologia do dom no filme *Gritos e Sussurros* de Ingmar Bergman. In: *Revista Científica Guillermo de Ockham*. v. 10, n. 2, jul.-dic. 2012.

pela vestimenta e decoração, entre o final do século XIX e início do século XX. Mas a estação do ano, os dias da semana e do mês, anotadas no diário de Agnes, possuem a precisão do relógio suíço, aparato por vezes enquadrado na película. O espectador – após deleitar-se com a luz exterior, a fachada da casa, as árvores – é conduzido ao interior da casa cuja cor predominante é um vermelho que explode e grita, nas competentes lentes do fotógrafo Sven Nykvist, agraciado com o Oscar de melhor fotografia pelo filme. O encarnado está presente em todo o cenário interior da casa, nas cortinas, nas paredes, e ganha mais evidência no contraste com o branco das roupas das mulheres que se movem na tela. A estética do filme não pode ser dissociada da cor. Para Bergman, se todos os seus filmes poderiam ser pensados na paleta do preto e branco, como *O sétimo selo*, *Gritos e sussurros* não poderia existir sem o vermelho, por metaforizar o âmago da alma.⁵ E o filme é um mergulho no interior angustiado, tenso, agressivo e vermelho, mesmo que o exterior exprima com as cores verde (das árvores) e azul (do céu) a delicadeza e a falsa impressão de paz, de que tudo está sob controle.

Logo percebemos que nada é o que parece e que o fluxo sanguíneo do inconsciente pode romper-se a qualquer instante. Os gestos delicados e a preocupação ritualizada das irmãs não passam de protocolos de etiqueta burguesa, assim como os modos à mesa e a vestimenta apurada da elite. Karin, que usualmente se traça com cor escura, é seca e odeia ser tocada. Rejeita os carinhos da irmã mais nova Marie (“não me toque, odeio que me toquem”, diz ela) e ao marido entrega a genitália, automutilada com caco de vidro do copo de vinho derramado à mesa de jantar. O gozo da dor e do sangue se espalha no rosto que se contorce, em *close-up*, recurso recorrente no filme. Marie parece ser doce e meiga, mas nos *flashbacks* se revela frívola. Usa a beleza nórdica, o olhar, o sorriso, as palavras suaves para atrair e seduzir suas presas: o

5 CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (Orgs.). *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: Jurubeba produções, 2012. p. 331.

marido (que tenta o suicídio) e o médico de sua irmã. Mas nega-se a doar-se na interação. O toque é sensual e superficial. Mas não é inteiro, não aprofunda relações, não permite a troca.

O afeto familiar não encontra abrigo, adocece, agoniza e lentamente fenece como o corpo de Agnes. A irmã moribunda deseja que o ideal de amor viva. Escreve no seu diário e com seu gesto faz o “trabalho de rememoração de Penélope”,⁶ não permite o esquecimento da infância, exige o retorno da representação do amor familiar. Afinal, a escrita “torna presente aquilo que está ausente, e é duplamente signo: signo do som e signo daquilo que o som designa. Como signo de algo que não está mais, presença da ausência e ausência da presença, é um rastro”.⁷ O rastro amoroso de Agnes é fixado no amor fraterno idealizado em seu diário: “É cedo, segunda-feira de manhã, e eu sinto dores. Minhas irmãs e Anna revezam-se na vigília. Isso é bom. Não preciso sentir-me tão sozinha com a escuridão”.

Anna, a criada que perdeu a filha pequena e serve fielmente a Agnes e à família, há mais de 10 anos faz a mediação entre vida e morte e, sem nada dizer, apenas por seu gesto de doação, expõe a exploração das classes sociais e a hipocrisia burguesa. Anna é de fato quem acompanha a doente, acalma sua alma para a passagem, como frisa a descrição de Bergman. Em uma das sequências, que não fica clara se é sonho da empregada ou realidade, Agnes, após sua morte, se move no leito e chama pelas irmãs. Karin rejeita a irmã morta, assim como rejeitou o carinho protocolar de Marie. Diz que não pode consolar Agnes porque o ato é repugnante e não a ama o suficiente para fazer o que ela lhe pede. Marie, por sua vez, quando chamada ao quarto da morta, faz menção de ceder ao apelo, mas logo recusa, alegando que a filha e o marido precisam dela. Anna oferece seu calor e seu seio, como a Pietá de Michelangelo, que é emulada na cena.

6 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 165.

7 *Ibidem*, p. 21.

O “discreto charme da burguesia” bergmaniano é representado como frívola fachada. Estéril, nada pode dar. Anna representa o sacrifício (doar-se aos outros sem ter nada em troca) e a desigualdade de classes (sempre perde: a filha e a amiga para a morte e, no fim, o emprego). Em uma das cenas finais do filme, após o enterro de Agnes, a família – as duas irmãs e o marido – discute se deveria deixar alguma coisa para a criada em retribuição, concluindo que pode conceder um mimo de Agnes. Mas argumenta-se que Anna é jovem, teve uma vida fácil até então e pode trabalhar, sem precisar de um suporte financeiro. Os cuidados e o carinho são encarados como obrigações de uma classe que precisa vender sua força de trabalho. Marie deixa uma nota como uma gorjeta. A despedida é fria. Anna não deseja nada. Mas confisca o diário de Agnes. As memórias de um afeto fraternal vivem na voz de Anna na cena final do filme.

Na tela surge a imagem das três irmãs de branco, sombrinhas de sol, passeando no campo. Anna, sem sombrinha, as segue, um pouco mais atrás, marcando sua posição social na família. Logo avistam um balanço e correm para ele. Anna gentilmente empurra as três mulheres. Anna lê as últimas palavras do diário de Agnes:

Cochilei e senti o vento e o sol batendo em meu rosto. Não sentia nenhuma dor. As pessoas que mais amo no mundo estavam comigo, eu podia ouvi-las tagarelando em torno de mim e sentia a proximidade de seus corpos, o calor de suas mãos. Eu cochilava, queria prender o instante e pensava: – Isto, em todo caso, é a felicidade. Não posso desejar nada melhor. Agora, durante alguns minutos, poderei viver a plenitude. E sinto uma grande gratidão pela minha vida, que me dá tanto.

O sétimo selo não fala sobre a então inexistente burguesia e seus códigos individualistas e utilitários. Mas sobre uma visão mágica de

mundo, que só dá duas alternativas ao sujeito: viver em nome de Deus ou zombar dele e se aproximar do Diabo, como Jons ou a moça encontrada na jornada, que iria ser queimada como bruxa na fogueira. Nenhum dos dois, nem Deus, nem o Diabo, consolam ou oferecem prova de sua existência. Ambos são promessas vagas. A certeza é a morte que cobra a contradança e carrega em fila vários eleitos, rumo ao juízo final, como mostrou a pintura na igreja. Porém, o cavaleiro Antonius também vislumbra um momento feliz antes da passagem, quando compartilha de uma refeição regada a morangos silvestres e leite com um belo casal de artistas que viaja com seu filhinho. A família, apesar de acompanhar o cortejo de Blok seguido de perto pela sombra da morte, consegue despistá-la. Ganha tempo. A luta tem um sentido: o amor do casal e deste pelo filho. O dia da dança chegará. No entanto, é desconhecida a data na qual os sete anjos vão tocar as suas sete trombetas. O melhor é seguir o conselho da morte e não pensar nela até a escuridão vir ao encontro. Block encara o jogo final com a morte, quando encontra o momento feliz com a família de artistas. Encontrou algum sentido. Mesmo com um final sombrio, *O sétimo selo* ainda oferece ao menos um *frame* solar, mesmo que com destino incerto.

A imagem de um quadro, de conciliação e libertação, torna-se mais vívida no final de *Gritos e sussurros*. Agnes, assim como Block, também acerta suas contas com a morte. Mas, em vez da pintura macabra da “dança da morte” e da leitura da passagem bíblica de trechos do Apocalipse retratadas em *O sétimo selo*, *Gritos e sussurros* focaliza a leitura suave do diário de Agnes por Anna, a criada que se doa sem pedir nada em troca. Uma expressão dos desejos e memórias do cineasta. “Fazer cinema é exprimir-se discretamente como Bergman, (...) que vê a arte como uma emanção do artista, como uma espécie de necessidade fisiológica. (...) como um meio de falar a si mesmo”.⁸ A ideia

8 AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 155.

do filme surgiu de uma imagem que veio a Bergman e que o perseguia: quatro mulheres de branco em um quarto vermelho. O diretor admite que deixou o fluxo da imaginação conduzir a obra. Também diz que as quatro mulheres representam a sua mãe.⁹ Uma infância revisitada por metáforas: angustiada, fantasmagórica, mas que pode terminar em uma imagem de plenitude e felicidade.

⁹ EDWALD FILHO, Rubens. Gritos e Sussurros. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (Orgs.). *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: Jurubeba produções, 2012. p. 111.

Apresentação de **O sétimo selo**

Por Maria Caú*

De todas as imagens da carreira de Bergman, talvez a mais icônica seja a figura do ator Bengt Ekerot com a face empalidecida e vestindo uma longa capa preta: por excelência, a imagem da morte no cinema. Após se apresentar a Antonius Block (o cavaleiro interpretado por Max Von Sydow), a Morte abre sua capa como para engolfá-lo, caminha em direção a ele no que parece ser a ameaça da levitação, e ficamos com o confronto entre duas faces. Primeiro a da Morte, que se movimenta para ganhar um grande *close* num ligeiro *contra-plongée* que amplia o poder evidente em seus olhos negros. E por fim a do cavaleiro, aterrorizada e semiobscurecida pela capa que avança contra ele, e que ocupa grande parte do plano, deixando claro de quem é a vantagem nessa (já perdida) batalha. E assim, a partir desse embate vivido inescapavelmente pelo ser humano, Bergman, o diretor que fez da exploração da face humana uma de suas maiores obsessões, deu à morte um rosto que se propagou pela Sétima Arte, das referências laudatórias às paródias, passando por animações, *blockbusters* e filmes de todos os continentes (*A última noite de Bóris Grushenko*, de Woody Allen; *A estrada perdida*, de David Lynch; e até *Bill & Ted – Dois loucos no tempo*, de Peter Hewitt, são exemplos do uso da iconografia da morte levada ao

* Doutora em Letras (UFRJ) e crítica de cinema associada à Abraccine.

cinema pelo cineasta sueco, que se estendeu para campanhas de moda e séries infantis, como *Animaniacs* e *Muppets*).¹

Essa iconografia, claro está, não foi criada por Bergman. “Eu vi nas pinturas e ouvi nas baladas”, responde Antonius Block quando a morte lhe pergunta como sabe ele do seu gosto por xadrez. Essas pinturas, muito presentes nas igrejas medievais europeias, retratam entre outras passagens a Dança Macabra, que simboliza a inevitabilidade da morte, ao mostrar ricos e pobres bailando com essa figura no pós-vida. Um dos expoentes suecos desse tipo de pintura foi Albertus Pictor, muralista com cujo trabalho Bergman, filho de um pastor luterano, certamente estava familiarizado. Em realidade, a Dança Macabra aparece por duas vezes em *O sétimo selo*, primeiro na sequência em que o escudeiro interpretado por Gunnar Björnstrand aborda um pintor que está compondo um mural como esse numa capela, e depois materializada na sequência que fecha a narrativa.

Essa ideia da inevitabilidade da morte, uma obsessão do autor,² que confessa em diversas entrevistas e muitos escritos sua preocupação com a finitude, chegando a afirmar ter realizado o filme para lidar com esse medo paralisante e eventualmente superá-lo, é abordada pela narrativa em dois vieses, ambos fundamentados pela dualidade corpo/ser. A dissonância entre o corpo e o ser que o vive, e que é ele também carne, mostra a distância impossível entre o indivíduo e *o corpo que ele existe*, na transitividade possível do verbo. Diversos filósofos lidaram com essa questão, e aqui podemos trazer à baila especialmente Sartre,

1 Para alguns exemplos, cf. site oficial: www.ingmarbergman.se/en/universe/popular-culture-part-1-parodies. Acesso em 11 jun. 2020.

2 Importante pontuar que o filme surge a partir da experiência de Bergman ao dirigir a versão de Hugo von Hofmannsthal para *Everyman*, peça de moralidades inglesa do século XV. Nessa peça, o personagem central, que se chama Everyman (alegórico, ele ecoa a jornada de todo homem, do homem comum) recebe a visita da Morte, que vai lhe informar do seu fim iminente. Posteriormente, Bergman escreve para o teatro *Wood Painting* (em sueco, *Trämålning*), considerada a semente de *O sétimo selo*, e que já exhibe alguns de seus elementos.

que estabeleceu a diferença entre o corpo e o cadáver (o “corpo fora de situação”, que não estaria mais intrinsecamente unido ao ser que o existira – e eis porque dizemos “O corpo de Fulano”, e não apenas “Fulano”, quando na vida essas duas dimensões são indivisíveis). Pois esse jogo de tentativa de afastamento entre corpo e Eu surge já na primeira sequência, no diálogo em que a morte afirma acompanhar o cavaleiro há muito tempo, e o vê dizer que seu corpo está pronto, mas *ele* não. Em outro momento, Antonius observa sua mão e exclama, intrigado: “Esta é a minha mão. Eu posso movê-la, sinto o sangue correndo através dela. O sol ainda está alto no céu e eu, Antonius Block, estou jogando xadrez com a Morte”.

Além disso, ao ambientar o filme na Idade Média e no contexto da Peste Negra, que dizimou entre 30% e 60% da população da Europa, mostrando um cavaleiro que retorna das Cruzadas para encontrar sua terra natal inteiramente devastada, Bergman amplia a noção do caminhar do ser humano ao lado (e no âmago) da Morte. A Morte não só está presente no próprio espaço do corpo, como processo que garante a manutenção da vida – milhares de células morrem para que outras tomem seu lugar – mas estende seus domínios abertamente pelos campos que o cavaleiro e seu escudeiro percorrem, repletos de cadáveres e casas abandonadas por aqueles que tentam driblar esse destino.

Isso posto, é capital que Bergman tematize ainda a função da arte e do artista em tempos sombrios. Não à toa, é apenas o ator, chefe da caravana de teatro itinerante, que é capaz de encarar o rosto da Morte e sobreviver, ainda que essa sobrevida não seja necessariamente a do corpo, já que a Morte deixa claro numa das sequências mais engraçadas da trama que não há neste caso quaisquer regras especiais para atores. Mas a arte sobrevive, na Dança Macabra das igrejas ou por meio do impacto das imagens que Bergman constrói neste filme, que afinal surgiu num ano-chave da carreira do cineasta, 1957, lançado logo em fevereiro desse período fértil, em que o diretor rodaria outros longas,

idealizaria diversos projetos teatrais (sendo um deles uma ambiciosíssima montagem de *Peer Gynt*, de Ibsen, que agitou o cenário cultural sueco e cuja encenação durava cerca de quatro horas) e terminaria por lançar *Morangos silvestres* pouco depois do Natal. Desse modo, Bergman se livrou de seu medo da morte justamente no ano em que a tematizou de maneira tão ampla e corajosa. O mesmo ano que o immortalizou. Nada mais natural. Xeque-mate.

Análise de **O sétimo selo**

Por Gustavo Chataignier e Luiz Baez*

Det sjunde inseglet: assim chama Bergman um de seus mais cultuados filmes. Definido singular de *insegel*, *inseglet* recebe apropriada tradução em português: “selo”. “Por via popular” – segundo o Dicionário Aurélio – ou “marca, segredo” – para o Dicionário Etimológico Antônio Geraldo da Cunha –, “selo” corresponde ao latim *sigillu*. Em sua origem, portanto, o termo se relaciona com a validação “por via popular” – mediada, de maneira mais ampla, por instituições e crenças – de uma “marca, segredo” de procedência única. Aquele que carregasse essa “marca” – o segredo divino, no caso do filme – seria o detentor do poder. Nessa ótica, *O sétimo selo* versa, antes de tudo, sobre o lúdico e a cultura popular.

O circense Jof (Nils Poppe), salvo das garras da morte, imagina uma dança final com as vítimas. Nessa cena, a última do longa-metragem, Ingmar Bergman filma desavisados turistas – em substituição aos atores, já de volta à hospedagem.¹ Uma das mais famosas sequências do cinema mundial resultou do acaso. Também o acaso – o acaso interpretativo – abre novas possibilidades de leitura – ou místicas visões, como aquelas de Jof.

* Gustavo Chataignier é professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio e pesquisador associado ao Departamento de Filosofia da Universidade de Paris 8; Luiz Baez é mestre em Comunicação (PUC-Rio).

1 Ver ROHMER, Eric. *The Seventh Seal*. Disponível em www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal. Acesso em 11 jun. 2020.

Dançar de mãos dadas com a Morte é, em outras palavras, afirmar a vida. Nesse sentido, Bergman adianta-se à filosofia contemporânea. O intempestivo aparece, em sua obra, no elogio de materiais ditos não nobres. Tal elogio, contudo, nada tem a ver com o “sim” irrestrito do relincho (“ja”, em alemão) do burro de Zaratustra.² Em seu corpo fílmico, de outro modo, a arte é o terreno onde a liberdade se torna possível e a história se recompõe. Ambientado na Idade Média, *O sétimo selo* conserva dualidade na inserção social das camadas populares. Há, por um lado, o deslocamento da plebe em relação à nobreza e ao clero. Uma análise mais próxima à historiografia, por outro, aponta novo caminho.

Findadas as cruzadas, o cavaleiro Antonius Block (Max von Sydow) retorna do oriente com seu leal escudeiro Jons (Gunnar Björnstrand). Juntos, rumam a Elsinore – atual Dinamarca –, onde Block esperava reencontrar esposa e castelo. No meio do caminho, porém, havia uma “pedra”: peste e morte assolavam a Europa, bem como a desenfreada crença na transcendentalidade – vetor histórico da angústia existencial. Sob a forma do teatro burlesco, em paralelo, as festas da carne e do sentido também se alastravam pelo Velho Continente.

A primeira cena do filme apresenta os dois homens em uma praia. Block, paladino da moral, ajoelha-se para rezar. Descrente, logo cessa. Enquanto o silêncio interpela o barulho da natureza, surge a figura da Morte (Bengt Ekerot). “Está preparado?”, pergunta. “O corpo sim, mas eu não”, responde o andarilho cavaleiro. Em poucas palavras, Block efetua a conhecida cisão corpo-alma, interior-exterior do platonismo. O choque ante a nova realidade – *pathos* – converte-se, então, em coragem afirmativa. Antonius Block desafia a Morte.

Jons, por outro lado, incorpora características do intempestivo nietzschiano: fora do tempo, inatual, extemporâneo. A intempestivida-

2 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 381.

de contrapõe-se à tradição filosófica de um historicismo falido, cuja genealogia aponta para o platonismo. Nessa lógica, a filosofia assume a tarefa de criar sentidos, conceitos, para além do fluxo corriqueiro e habitual do mundo. Essa criação ou plasticidade artística, por seu turno, tem lugar fora do tempo, afastada das normas teleológicas e dos estáticos valores morais transcendentais.

Em *Considerações intempestivas* (1874), Nietzsche aborda as relações entre história e pensamento. A história, dividida entre monumental, tradicionalista e crítica – meta, veneração e libertação, respectivamente –,³ dependeria de uma dosagem de interpretações. Caso, ao contrário, hipertrofiada, a ode ao progresso eliminaria tanto o acaso quanto as potências do indivíduo. Caberia aos estudos clássicos, dessa forma, causar uma “influência inatural” ou extemporânea: “Agir contra o tempo, portanto sobre o tempo, e, assim esperamos, em nome de um tempo por vir”.⁴

Nem essência passada e tampouco porto seguro, o presente ganha centralidade em uma compreensão desatrelada da metafísica. O limite suportável do passado deve ser buscado ao lado da “força plástica”, a única capaz de “desenvolver de maneira original e independente” os conflitos da vida.⁵ A crítica da objetividade estatística, mercantil, indiferente e científica ganha corpo naquilo que Nietzsche elege como a única crítica válida, a saber, a “potência artística”.

Em outras palavras, o artista se opõe ao “esteta passivo”. Sem uma construção posterior à destruição de valores, a vida se enfraquece, “reduzida a nada”. “Se o homem cria somente quando ama”, uma vez cessado esse sentimento, ele se torna um ser seco. Como resistência a esse processo, Nietzsche propõe a transformação da história em arte, de

3 NIETZSCHE, Friedrich. *Considerations inactuelles II*. Paris: Gallimard/Folio: 2007. p. 103-105.

4 Ibidem, p. 94.

5 Ibidem, p. 95-98.

maneira que esta possa “eventualmente preservar ou mesmo despertar os instintos” – notadamente o “instinto de construção”.⁶

Guattari e Rolnik, em seu pequeno ensaio “Subjetividade e história”⁷, estabelecem alguns paralelos entre subjetivação e temporalidade:

(...) não se bate o tempo segundo os mesmos ritmos, segundo dos mesmos refrões (...). E todos esses sistemas de medida de equivalência do tempo, interiorizados, não são apenas um fato subjetivo, mas também um dado de base da formação da força coletiva de trabalho, e da formação coletiva de controle social.

A subjetividade, como todos os processos de produção social e material, não mais representaria a essência de um “eu”, guardada na alma, na interioridade. Pode-se entendê-la como a “dobra do Fora”, a marca da cultura no corpo, como descrita por Peter Pál Pelbart:⁸

O Fora pode ser concebido como o campo em que pululam as forças na sua velocidade infinita. Imaginemos o conjunto de fluxos que aí deslizam (...) e uma inflexão subjetiva, tal como uma dobra num lençol estendido. A subjetividade como uma ondulação do campo, como um encurvamento desacelerado, como uma dobra das forças do Fora, invaginação através da qual se cria um interior.

Essa postura ética – na qual o indivíduo é constantemente perpassado por discursividades – contribui para o processo de singularização defendido por Guattari. Block não enxergava dobras ou movimento. Em sua confissão, ele se pergunta, angustiado: “Por que não posso tirá-lo de dentro de mim? Por que ele vive em mim de uma forma

6 Ibidem, p. 108, 134, 136.

7 GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e História. In: _____. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 44.

8 PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.16.

humilhante apesar de amaldiçoá-lo e tentar tirá-lo do coração?”. Resta a dúvida: Block era pungido mortalmente pela velocidade infinita das forças – não conseguia dobrar, os códigos se lhe escorriam, seus processos eram interrompidos –, ou tinha ele uma interioridade tão fortemente construída pelos meios de subjetivação a ponto de fechar-se na clausura do Fora? Pensar é ser afetado por esse fora, colocar o pensamento em condição de exterioridade.

Traduzida em português como refrão, a palavra francesa *ritournelle* também se refere ao ritornelo, à volta de todos os instrumentos da orquestra após um solo. No complexo quadro conceitual da dupla Deleuze-Guattari, o termo é constante porém fugidio. Nessa perspectiva, o ritornelo oferece bases para pensar a leitura deleuziana do eterno retorno: a afirmação do devir e do múltiplo, e não o retorno do mesmo ou do Todo.

O que quer que eu queira (...), “devo” querê-lo de tal maneira, que lhe queira o eterno retorno. Encontra-se eliminado o mundo dos “semiquereres”, tudo o que queremos com a condição de dizer: uma vez, nada senão uma vez”, atrelando culpa e controle a uma suposta vontade racional do querer, que de fato se realiza pelas paixões.⁹

Considerado o tempo um signo, o eterno retorno revela-se, de forma intempestiva, uma radical imanência. Nisso consiste o processo de subjetivação: a subjetividade é o *locus* dessa vivência no tempo. Espectador dos outros e de si mesmo, Jons afirma a vida em todos os momentos do filme. Na cena da floresta, por exemplo, o ferreiro Plog (Åke Fridell) discute com a infiel esposa, Lisa (Inga Gill). O irônico Jons, parente de Dionísio e Zaratustra, desdenha enquanto prevê os argumentos da mulher.

9 DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1994. p. 31.

Block, por seu turno, desafia a Morte em seu próprio jogo. Não só apreensão lúdica do real, a partida de xadrez corresponde a um movimento último de subjetivação niilista. Evidência dessa ideia encontra-se na sequência da confissão. Atrás de grades, sombreado e desfigurado, o cavaleiro descobre a figura terminal no lugar do padre. “Que estenda as mãos para mim e que mostre seu rosto, que fale comigo!”, vocifera. “Talvez não haja ninguém”, responde a Morte. Nessa leitura, Block é um pouco como Fausto, de Goethe: “jogando” com o Diabo para conhecer-se enquanto homem, vendendo a alma nessa empreitada.

Fausto não é, todavia, a única aproximação literária possível. O destino do cavaleiro, Elsinore, sedia o castelo de Hamlet, clássica personagem de William Shakespeare. Na peça, o famoso “To be or not to be: that’s the question” indaga acerca da contingência da vida. Nesse raciocínio, Nietzsche identifica no trágico príncipe um exemplo do “estado dionisíaco”. Sem levar em conta os monólogos, extremamente racionais, o pensador alemão entende os instintos como propulsores das atitudes do protagonista.

O arroubo do estado dionisíaco, com a conseqüente aniquilação das restrições e dos limites da existência, contém, enquanto perdura, um elemento letárgico no qual submergem todas as experiências pessoais do passado. Esse hiato de consciência separa a realidade cotidiana da dionisíaca. Porém, tão logo ressurge na consciência, a realidade cotidiana provoca uma náusea: um estado de espírito ascético, debilitado, resulta dessa condição. Nesse sentido, o indivíduo dionisíaco se assemelha a Hamlet (...).¹⁰

10 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 55-56.

Incessante e reflexivo, Hamlet inaugura o homem moderno e, como tal, precisa do tempo. Suas ações transcorrem na tensão entre dois mundos: o do pensamento mágico-religioso, organizado pela semelhança, e o do anúncio do cartesianismo, das luzes. Nesse contexto, valores explicativos do real entram em xeque – xeque-mate mortal, como o de Bergman. Uma vez constatada a finitude da vida e a aleatoriedade dos acontecimentos, Hamlet recai em um encolhimento de indiferenciação. Não é mais um jogador, mas um mero espectador – e talvez nem isso mais lhe seja possível.

Preso a essa condição, resta ao príncipe agir no limite da entropia. Esse fluxo, conjugação do necessário e do arbitrário, norteia “Pós-poema”, poesia do mineiro Murilo Mendes: “Não se trata de ser ou não ser, trata-se de ser e não ser”.¹¹ Com valor de inclusão, a conjunção aditiva “e” abre portas para uma subjetividade produzida imanentemente. Mendes nota que o humano é e não é, sempre está, vive e morre de diversas formas. A ambiguidade do “e” substitui a certeza do “é”, desarticula a ontologia e produz agenciamento entre termos oracionais. O futuro é algo de natureza aberta, sempre em relação com o Fora.

Entendido o dilema de Hamlet, como ele se relaciona com as incertezas de Block? Depois de confessar-se, o cavaleiro parece se recompor. A vontade de usar o tempo que lhe resta para fazer algo de bom surpreende até a Morte. Os papéis se invertem. O xeque, na verdade, não era um xeque-mate. “Essa é minha mão e posso mexê-la. O sangue pulsa. O sol está alto no céu, e eu, Antonius Block, jogo xadrez com a Morte.”

Reconstituídas as forças vitais, Block encontra Jof. Mais leve e sorridente, o cavaleiro observa o artista e sua família brincando com o filho pequeno, tocando o alaúde, comendo morangos silvestres. Emocionado, Block jura jamais esquecer aquele dia. A cena, de fato,

11 MENDES, Murilo. “Pós-poema”. *Poesia Liberdade*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 433.

remete a *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957), outra obra-prima do cineasta sueco. Em comum, ela sinaliza uma busca proustiana pela memória. Uma leitura nietzschiana, por sua vez, percebe Block sob outro prisma: um homem ansioso pela própria morte.

O início deste texto associava o significante “selo” ao significado “por via popular”. Ainda não se estabeleceram, no entanto, conexões com o filme. A resposta parte das figuras de Jof e de sua família – Mia, a esposa (Bibi Anderson), e Mikael (Tommy Karlsson), o pequeno filho. Atores de teatro mambembe, os três moram em uma carroça. Desterritorializados como nômades, estão em eterna composição com novas territorializações. Justamente por isso, observam de fora, do Fora, a trajetória de Block.

Na introdução deste ensaio, pincelava-se, também, algo a respeito das visões de Jof. Desde a primeira aparição, o circense depara-se com mitos católicos, como Santa Maria, arcanjos e demônios. Em uma de suas performances, a trupe se veste de bufões e entoia cantigas sobre os animais e a morte, teatralizando a condição trágica. A esse momento Bergman reserva marcante contraste. Terminado o espetáculo, entra na vila uma procissão de cantos fúnebres. Seus líderes carregam incensos sulfúreos e guiam uma legião de desacreditados – leprosos, aleijados, cegos. Os crentes se autoflagelam. Jof, radicalmente diferente, caracteriza-se por uma despreocupação alegre – a “carnavalização”, nos termos de Bakhtin.¹²

Por essa característica, é ele o único, além de Block, a antever a Morte. Em plano subjetivo, a fotografia de Gunnar Fischer captura o cavaleiro e a ceifadora universal. No enquadramento referente a Mia, o plano geral mostra uma disputa solitária de xadrez. Mesmo assim, resolvem fugir. A família monta rapidamente a carroça, mas uma ter-

12 STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993. p. 49-84.

rível tempestade adia a partida. Ao amanhecer, Jof tem mais uma de suas visões. “Estão todos eles dançando, convocados pela morte, com foice e ampulheta. Estão distanciando-se do sol, numa dança solene. Dançam rumo à escuridão, e a chuva cai nos seus rostos, lavando as lágrimas.” Mia comenta: “Essas suas fantasias, hein!” Eles partem, com um coro angelical ao fundo. Fim.

Apresentação de **Gritos e sussurros**

Por Luiz Fernando Gallego*

*Estou cansado de constatar que a fantasia
é sempre obrigada a prestar contas à razão!*

Ingmar Bergman

Bergman referiu a origem de seu filme mais impactante, *Gritos e sussurros*, a uma imagem recorrente que começou a invadir insistentemente seus pensamentos: quatro mulheres de branco contra um fundo vermelho. Ele teve de lidar com esse “sonho desperto”: desenvolveu um fiapo de enredo em que três mulheres cuidam de uma quarta que se encontra gravemente enferma, perto de morrer, e que agoniza e morre numa cena terrível. São elas: uma criada, Anna, muito devotada à doente, Agnes – e suas irmãs, Maria, que é belíssima, e Karin, sempre tensa e contida. Ambas casadas, ao contrário de Agnes, que continuou morando na casa da infância com suas paredes vermelhas.

Impossível, numa rápida abordagem, desenvolver as inúmeras possibilidades abertas nessa obra polissêmica, tanto em sua parte verbal (desde o nome da doente, denotando o cordeiro sacrificial, até os diálogos entre essas mulheres e com outros personagens periféricos) como, sobretudo, em suas imagens – que unem o belo dos enquadramentos e cores com o terrífico da dor, agonia, morte e lembranças (ou devaneios) desagradáveis de tais personagens. Tais devaneios surgem

* Psicanalista associado à SBPRJ e crítico de cinema associado à ACCRJ.

como se a narrativa tivesse parênteses, digressões da ação central que é o “fiapo de enredo” citado: três deles como que “anunciados” pela imagem fixa do rosto de cada uma delas (Maria, Karin e Anna), com apenas metade da face iluminada (em vermelho), enquanto Agnes terá seu diário “lido” em diferentes momentos do filme.

Acredita-se ser interessante abordar alguns aspectos de uma visão psicanalítica menos conhecida para deixar em aberto sugestões que possam estabelecer uma nova interface para a narrativa de Bergman sobre a origem desse filme e a narrativa cinematográfica que ele elaborou de modo surpreendente.

Para tanto, remete-se a uma proposta do psicanalista de origem austríaca Heinz Kohut (1913-1981), que desenvolveu seu pensamento teórico-clínico nos Estados Unidos, tendo sido o criador de um quarto paradigma para o corpo teórico da psicanálise: a “Psicologia do Self” – posterior à Psicologia do Conflito (o Freud fundamental), à Psicologia do Ego e às Teorias das Relações Objetais: Kohut chamou a atenção para dois tipos de sonhos trazidos pelo analisando à escuta analítica. O primeiro, mais conhecido, expressa conteúdos latentes passíveis de serem compreendidos dentro da clássica conflitiva freudiana. Já o segundo traria esforços no sentido de manifestar tensões de estados de angústia que ainda não têm representação verbal, surgindo apenas como representações visuais que o analisando tem dificuldade de traduzir em palavras e em fazer associações.

No primeiro tipo, o analista pode acompanhar as associações do paciente e tentar compreender significados inconscientes, mas no segundo caso, as imagens sonhadas permanecem no nível do conteúdo manifesto, cuja compreensão permitirá perceber intensa angústia com ameaças experimentadas pelo self no sentido de temer o risco de desintegração, seja por sobrecarga de estímulos, seja por depleção do sentimento de coesão, vitalidade e harmonia necessárias à sobrevivência psíquica. A esse segundo tipo, Kohut chamou de “Sonhos

de Estados do Self”, sugerindo alguma semelhança com os sonhos de estados traumáticos. A interpretação desses sonhos, sem o auxílio das associações livres do analisando, permitiria reconhecer vulnerabilidades daquele momento existencial – ou de sempre – no sentimento de si-mesmo do paciente.

Bergman não ofereceu outra associação para o “sonho diurno” das mulheres de branco contra um fundo rubro além de sua imaginação infantil de que a alma seria “um dragão, enorme criatura alada. Mas dentro do dragão, tudo era vermelho”. Essas mulheres estariam todas no ventre do dragão-alma? Alma essa que teria um corpo monstruoso? Lembra a letra de *Drama*, canção de Caetano Veloso: “Minha voz soa exatamente / de onde no corpo da alma de uma pessoa / se produz a palavra eu”. O eu kohutiano não é o “ego” do aparelho psíquico. É o “eu total”, o “self”, o sentimento de si-mesmo. O “Ich” freudiano anterior à elaboração do sistema “ego-id-superego”.

Onde se produz a palavra “eu” de Karin – que mutila seu corpo justamente nos genitais? Como se expressa sua alma, seu “self” desagregado? E a palavra “eu” de Maria, susceptível ao prazer do corpo, com a alma indiferente à autoagressão do marido (um desejo ou uma realidade?). E o “eu” submisso de Anna, tão generosa ao doar o seio para a morta desamparada numa recriação da *Pietà*? Ela vê Agnes, embora morta, chorando e tenta consolá-la, dizendo: “É apenas um sonho”. Ao que a morta rebate: “Para vocês, talvez, seja um sonho. Mas não para mim”.

A ameaça de desintegração dos selves de todas essas personagens está expressa em seus sonhos, devaneios, sonhos diurnos, fantasias. Podemos compreender a elaboração do roteiro e filmagem de Bergman como uma forma de o artista lidar com angústias muito arcaicas? E que seu filme, assim como os devaneios de suas personagens, seriam como Self-state-dreams? Quem sonha o sonho da morta que chora?

Análise de **Gritos e sussurros**

Por Cássia Chaffin*

Ingmar Bergman mergulhou como poucos nos conflitos da psique. Quando revisitamos sua obra, ficamos satisfeitos por reencontrar a capacidade humana de transformar o real da vida em poesia. Seus filmes comovem, espantam e provocam nossa imaginação. Sim, diante da criação do poeta, o leitor vê despertar em si mesmo sua potência inventiva. Tal sensação fica ainda mais evidente quando o que temos diante de nós mostra-se profundamente enigmático. Esse é o caso de *Gritos e sussurros*, de 1972. Sua estrutura mistura realidade, memória e fantasia. Bergman faz isso em diversos filmes, mas nesse essas dimensões apresentam-se mais embaralhadas, tornando mais evidente a influência do inconsciente no cotidiano das nossas relações. O próprio Bergman disse certa vez que não o teria entendido inteiramente. Diante disso, sentimo-nos mais à vontade para propor nossas interpretações. Vamos, então, à obra!

Eis sua sequência inicial: “o alvorecer no imponente jardim de uma mansão. Tudo é calmo. Vemos em seguida, no interior da casa, em detalhe, vários relógios decorados a marcar a agitação de cada segundo”. Esses primeiros minutos apresentam o contraste sutil entre tranquilidade exterior e perturbação interior, tão presentes ao longo

* Doutora em Psicologia Clínica (PUC-Rio) e professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

do filme. A mansão rica, ordenada e cuidadosamente decorada, abriga a tensão agressiva das relações familiares. Sob os delicados e compostos trajés das personagens, pulsa a violência da sexualidade feminina. Bergman simboliza esses paradoxos com mestria e realiza uma obra que ao mesmo fascina pela beleza formal e desconcerta pelo horror que apresenta.

A história gira em torno de Agnes, que se encontra à beira da morte. Ela vive na casa de campo da família, em companhia da criada Anna. Suas irmãs Karin e Maria voltam ao lar da infância para ampará-la em seus últimos momentos. O vermelho predominante do ambiente nos dá a impressão de que a casa se encarnou, fazendo retornar com intensidade fantasmas do passado. Diante da morte, é a vida que é colocada em questão.

Embora o filme aborde a morte, a passagem do tempo, os conflitos conjugais e outros temas recorrentes na obra do diretor, aqui ele debruça-se especialmente sobre o universo da mulher. Bergman cadencia a narrativa com a exposição dos rostos das personagens em *close*, metade à luz, metade encobertos, sob um filtro vermelho, como a destacar a paixão enigmática que habita aquelas mulheres. Ouvimos, ao mesmo tempo, sussurros incompreensíveis, indicando o tumulto interior que abala seus semblantes impecáveis.

Gritos e sussurros

Começemos nossa análise pelo nome do filme. O grito é a expressão mais primitiva da voz. Está aquém ou além da linguagem. Um bebê grita para descarregar a tensão diante das agonias que experimenta em seu corpo, com as quais ainda não tem capacidade de lidar. Apela por ajuda. As palavras organizam a voz. Por meio delas, damos sentido às sensações provocadas não apenas por nossas exigências internas, mas também pelo mundo exterior. Exercemos, desse modo, uma forma de

domínio sobre o que nos perturba. Quando as palavras se mostram insuficientes, apelamos de novo para o grito, que expressa a dor, o ódio e o terror diante do que ainda não foi simbolizado.

Recebemos as palavras de outras pessoas, que integram determinada cultura. Esta caracteriza-se por constituir um sistema coletivo que organiza o real, e tem como elemento primordial a linguagem verbal. Cada cultura constrói, dessa maneira, sua realidade. Com o conceito de real¹ a psicanálise designa tudo aquilo que há, mas ainda não foi ordenado simbolicamente. Por isso, quando irrompe, mostra-se traumático e provoca rupturas na ordem estabelecida. Opera como empuxo constante à produção de novas realidades. Um vulcão extinto que subitamente entra em erupção apresenta-se como real para as comunidades que lhe circundam. Elas serão obrigadas a incluir aquele novo fenômeno em seu sistema simbólico, alterando-o.

O mesmo ocorre com o indivíduo quando se vê diante de seu vulcão interior. Muitas vezes nos deparamos com impulsos que não reconhecemos como nossos. A psicanálise oferece-nos a possibilidade de transformar as lavas em palavras, permitindo que alteremos nosso sistema. Nossa realidade subjetiva ficará, então, mais complexa. Quando isso não acontece, vivemos atormentados e queimados pelos produtos de nosso vulcão. E o grito coloca-se como uma das vias para o alívio da tensão.

A cultura organiza o real propondo significações coletivas para os fenômenos. A psicanálise revelou que essas significações se apresentam ineficazes para apaziguar as angústias subjetivas. Na verdade, Freud descobriu que justo esses significados dados pela coletividade oprimem o sujeito e são a razão de seu adoecimento. Os modelos impostos pela cultura tiranizam as pessoas, exigindo delas a conformação a ideais universais, impossíveis de realizar. A ideia do pecado é a me-

1 LACAN, Jacques. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1998.

lhor representação disso, posto que rechaça vontades e pensamentos presentes na vida de qualquer um. O decálogo apresenta-se como um paradoxo. Ao mesmo tempo que proíbe um desejo, afirma-o. A negação é forma comum de admitir o acesso de um impulso ou uma ideia proibida à consciência.² Na frase “Não quero matá-lo” enuncia-se o desejo de matar, só que barrado pela negativa.

Ao estimular que o paciente diga tudo o que lhe vier à cabeça, sem qualquer julgamento, a psicanálise liberta o discurso da prisão das determinações coletivas. E o sujeito pode, então, dar forma singular ao real presente em seu inconsciente. Não mais precisará recorrer ao grito diante da constatação de que não é o ideal. Mas terá que engajar-se no trabalho de elaboração do que surgir, produzindo palavra mais própria e verdadeira. Imita, assim, o poeta, que dá forma singular às angústias de sua existência.

Os sussurros caracterizam-se como vozes veladas. Escondem desejos e afetos mantidos na intimidade. São, portanto, próximos. Mas também distantes, pois, muitas vezes, não podem ser reconhecidos, nem publicamente, nem para o próprio sujeito. A pessoa vê-se atormentada pelos conflitos entre o *supereu*, instância mental que sustenta os ideais, e o *isso*, onde manifestam-se os impulsos e as falas mais específicos de cada um. Vejamos, agora, as vozes por trás das faces impecáveis de nossas personagens.

Agnes

A primeira e a última voz que ouvimos no filme é de Agnes. No início, escreve em seu diário: “É manhã de segunda-feira... e estou com muita dor. Minhas irmãs e Anna estão se revezando para dormir”. Levantara-se com dificuldade, e agora passeia lentamente pela casa. Sua voz

2 FREUD, Sigmund. A negativa (1925). In: _____. *Obras completas de S. Freud. Vol. XIX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

em *off* revela-nos seus pensamentos. Lembra-se muito da mãe, apesar de ela ter morrido há mais de 20 anos. Quando pequena, Agnes não conseguia participar da alegria de todos diante da lanterna mágica ou do teatro de bonecos. Com medo, afastava-se. Tinha muito ciúme da mãe, especialmente em relação a Maria. “Sempre tiveram muito o que sussurrar, elas eram muito parecidas”, observa. “Eu imaginava do que elas estariam rindo juntas.”

Agnes, como seu nome sugere, conservou-se casta, como que fiel a seu primeiro objeto de amor, a mãe. Usa o mesmo penteado de sua infância, até a faixa azul que lhe enfeita a cabeça é idêntica. Em suas aquarelas, pinta rosas brancas, como a destacar seu olhar puro e inocente. Mas como sofre Agnes! Com gritos de dor lancinantes, apela desesperadamente por socorro. Nós, espectadores, sentimo-nos ao mesmo tempo comovidos e profundamente perturbados. Testemunhamos as agonias de um ser à beira da morte. Ela enfrenta o real em seu corpo, destino de todos nós, condenados à decrepitude. No entanto, ela vive essa destruição ainda muito jovem. Que outros sofrimentos carrega Agnes em sua alma?

Embora apresente-se pura e dócil, certamente foi afetada por impulsos e pensamentos inconscientes. Em Agnes, porém, eles conservam-se profundamente submersos, recalçados. Os conflitos não retornam em palavras, mas numa doença mortal, que consome e pune seu corpo. Nem no momento mais agudo de seu sofrimento vemos nela traços de ódio ou agressividade. Grita de dor, mas mantém-se resignada.

A cena final do filme retorna ao jardim da mansão, onde as três irmãs passeiam, acompanhadas por Anna. Ouvimos de novo a voz de Agnes. Diz sentir-se feliz por poder compartilhar a companhia das irmãs, tal como quando eram crianças e brincavam de balanço. “Todas as minhas dores se foram. As pessoas que eu mais amo em todo o mundo estavam comigo. (...) Queria prender aquele momento fugaz e pensei: haja o que houver, isto é felicidade. Não posso desejar nada melhor.”

Depois de termos visto tantos sofrimentos e conflitos, essa cena parece-nos irônica. Facilmente idealizamos nossa infância, talvez por considerar exaustiva a tarefa de enfrentar os desafios do dia a dia. Entretanto, a psicanálise reconhece na confusão das relações intersubjetivas desses primeiros anos da vida a matriz dos complexos dos adultos. As primeiras falas de Agnes, citadas acima, dão indicações nessa direção. Seu ciúme excessivo em relação à mãe, a incapacidade de participar das brincadeiras e das alegrias de todos mostram que, nessa “fase da inocência”, já estava mergulhada em afetos hostis, com os quais não aprendeu a lidar. Não os traduziu em palavras, mantendo-se presa à imagem idealizada das relações.

Maria

Se Agnes manteve-se casta e reservada, Maria apresenta-se coquete e pueril. Usa sua beleza para atrair e dominar os homens, e diz não se sentir culpada por isso. “Não tenho necessidade de ser perdoada”, declara a David, médico da família que acabara de ceder a seus encantos, e que lhe denuncia sua frieza, seu egoísmo e sua indiferença. Conta ao marido, com seu jeito indolente e despreocupado, que o médico dormira em sua casa. Joakim tem olhar triste, de criatura abatida, consciente da traição da mulher. Em seguida, uma misteriosa cena nos faz supor que ele teria cometido suicídio. Com um punhal na barriga e sangrando, pede ajuda a Maria, que lhe diz não. Surpreendemo-nos quando, ao fim do filme, encontramos Joakim em perfeita saúde. Aquela cena seria expressão do *desejo* de Maria? Na verdade, ela de certo modo já o matara, ao dormir com outro homem em sua própria casa.

Maria era a filha preferida da mãe. Presumimos que o diretor, ao fazer a mesma atriz representar Maria e a mãe, sugere não apenas uma semelhança na aparência, mas também no caráter. Sobre a mãe, Agnes observara que era doce e animada. Mas também digna de pena, por

seu tédio, impaciência e solidão. Essa é a mesma descrição que David faz de Maria. Mesmo bela, casada e desejada por homens, vive insatisfeita e importunada por sussurros.

Karin

“Tudo não passa de uma série de mentiras. Uma monumental série de mentiras”, afirma Karin. Entre as três irmãs, ela é aquela que mais se sente torturada pelos sussurros. Chega a gritar diante da intensidade das vozes que lhe perturbam. Seu semblante expressa o horror diante de algo que ela não pode se aproximar. Seu vulcão interior vive em erupção, e ela luta para contê-lo. Diz viver no maior dos infernos!

Não admite ser tocada e examina as próprias mãos com desconfiança e estranhamento. “Elas são grandes demais; muito desobedientes”, observa. O que faz com suas mãos? Masturba-se? Que fantasias Karin não pode admitir à sua consciência? Suas mãos são responsáveis pela cena mais chocante do filme: com elas, a personagem insere um caco de vidro dentro da própria vagina, e oferece-se, banhada de sangue, ao marido. Seu enigmático sorriso expressa um prazer ao mesmo tempo masoquista e sádico. Ela goza com a punição ao próprio corpo, mas também ao indisponibilizar-se para o sexo com o marido. Ao mesmo tempo manifesta ódio por si e pelos homens.

A princípio, Karin rechaça, com agressividade, a aproximação de Maria. As cenas indicam que sua irmã lhe oferece suas carícias. Karin verbaliza, então, todo o seu ódio por Maria, a quem humilha e acusa de frívola e sedutora. “Nada me escapa, porque tudo vejo! Agora você sabe quando Karin fala”, assevera. Na verdade, não é ela que fala, mas seu violento superego, nosso juiz interno que rejeita desejos e pensamentos imorais.

Após colocar seus afetos em palavras, Karin sente-se momentaneamente livre da opressão que lhe tortura. Passa alguns momentos

alegres e carinhosos ao lado de Maria. No dia seguinte, no entanto, sua face está de novo petrificada, imobilizada pela culpa.

Anna

Anna é muito religiosa, perdeu sua filha ainda pequena. Como Agnes, mostra-se resignada diante da vontade de Deus. É uma mulher simples, que parece satisfazer-se na função de mãe. Em todas as suas crises, Agnes apela por Anna, que lhe oferece seu seio, simbolizando o amparo materno e o retorno da doente ao primeiro objeto de amor. A mais bela cena do filme aparece na relação entre essas duas personagens. Com elas, Bergman esculpiu sua Pietá, a mãe piedosa que acolhe o filho morto, após seu calvário.

A psicanálise e o real da mulher

Para avançar em nossa análise, recorreremos ao saber produzido por Freud, que diz respeito ao modo como nós, seres falantes, experimentamos e suportamos nossa diferença sexual. Ele descobriu que os conflitos psíquicos e os sintomas derivam da enigmática determinação de nossa sexualidade. Também percebeu que a experiência feminina se apresenta mais problemática do que a masculina. Essa distinção decorre de um fato fundamental revelado em sua clínica: a importância da diferença anatômica entre os sexos na estruturação de nosso psiquismo. Examinemos a proposição freudiana.

O ser humano organiza-se a partir do *simbólico*, articulado ao *imaginário* e ao *real*. A imbricação entre esses três registros é bem complexa. Importa-nos, aqui, destacar que, antes mesmo de falar, a criança organiza-se a partir de recortes, enquadramentos e formas constituídas segundo a imagem de seus semelhantes, com quem se identifica, e a imagem de si.

Diante da comparação entre os corpos, observa-se o surgimento do drama crucial para a organização do sujeito: certos seres têm o pênis – e vivem com medo de perdê-lo –; outros o têm pouco desenvolvido – o clitóris – sendo que se ressentem da “inferioridade” de seu órgão e empenham-se por superá-la. Eis o que Freud denomina de “complexo de castração”, vivido na menina como “inveja do pênis”. O corpo do menino inscreve-se na mente com a *presença* do pênis, o da menina com sua *ausência*. Não há uma representação psíquica específica para o sexo da menina, seu corpo diferencia-se do menino por aquilo que lhe falta em relação ao dele. Poder-se-ia argumentar que a mulher tem seios, que faltam aos homens. No entanto, na infância, os corpos das meninas e dos meninos são idênticos, exceto pelo órgão sexual.

Não vejo nessa formulação qualquer preconceito ou misoginia. Como lhes disse, ela parte da dimensão *imaginária*, tão importante para nós. Na vida social, dedicamos especial atenção à aparência e à conformação a modelos idealizados que gostaríamos de atingir. Preocupamo-nos com roupas e adereços, pensamos no estilo do cabelo e em traços corporais visando afirmar uma imagem almejada por nós. Quando crianças, o campo do imaginário é mais reduzido, e mostra a marca da sua origem: o corpo.

Lacan avança na descoberta freudiana e recorre à linguística. Identifica no símbolo do pênis – o falo, o *significante primordial*³ que estrutura o psiquismo. Ele simboliza ao mesmo tempo a potência vital e o desejo, que é, em si, expressão de que algo falta. A partir de sua inscrição, o sujeito se engajará na articulação da cadeia significante, em busca de significados para si, visando determinar a própria sexualidade. Por falar, o ser humano está condenado a dar sentido aos enigmas do mundo. O primeiro deles é o próprio corpo.

3 LACAN, Jacques. A significação do falo (1958). In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Insisto que “ser representado por uma ausência” nada traz de depreciativo ao sexo feminino. Longe disso. Na verdade, esse fato coloca a mulher mais próxima do real característico de nossa espécie, esse ser organizado pela linguagem e que procura, sempre, um sentido absoluto para si e para a vida. E jamais encontra. Essa angústia está expressa em *Gritos e sussurros* nas palavras do pastor. No velório de Agnes, ele revela a dúvida sobre a própria fé: “Peça a Deus que nos liberte da nossa ansiedade e do nosso cansaço; das nossas apreensões e medos. Peça que Ele dê sentido e significado às nossas vidas”.

Diante da sensação da falta, somos convocados a colocar algo no lugar. Justamente essa *falta-a-ser* faz de nós animais tão criativos. Ela nos move em direção à conquista dos objetos e ao domínio do mundo. E à invenção de poesia, sinfonias, filmes e tudo mais. A dialética presença/ausência caracteriza todo universo simbólico. Com nossas histórias, transmitimos ao outro o já vivido. A palavra faz presente o que não está lá. Por meio dela, construímos o mundo *sobrenatural* que é o nosso.

Lacan vai mais além, e reformula a diferença entre os sexos em termos de *lógica psíquica*.⁴ Destaca que o ser humano, independentemente de ter nascido macho ou fêmea, funciona de acordo com a *lógica masculina, toda-fálica*, ou segundo a *lógica feminina, não toda-fálica*. Aqueles que se alocam na *lógica masculina* vivem oprimidos por sustentar a eficiência do falo, que corresponde não apenas à afirmação da potência viril, como também à sustentação dos significados e modelos ideais da coletividade. Sofrem, mesmo assim seguem o já determinado. Recalam sua diferença radical. Já aqueles que vivem sob a *lógica feminina* reconhecem sua incompletude, defrontam-se com o abismo do sentido. Esforçam-se por traduzir em discurso os enigmas particulares que carregam em sua alma. São raros, portanto.

4 LACAN, Jacques. *O seminário 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

As mulheres de *Gritos e sussurros* vivem segundo a lógica masculina. Conformam-se aos padrões coletivos, sustentam seus semblantes. Porém, seu sexo inscreve-se psiquicamente como *ausência* e o questionamento sobre sua sexualidade e sobre seu ser apresenta-se mais intenso. Elas vivem em mal-estar, mas não se engajam na elaboração sobre si. Afastam-se do real de sua condição por meio do ressentimento, da queixa e da agressividade, explícita ou velada, em relação aos homens e a si mesmas. Nesse sentido, as mulheres do filme não se diferenciam das mulheres de hoje. Atualmente, elas ocupam lugar social bem distinto, mas mantêm-se ocupadas com a disputa fálica, competindo como *todo-homem* e indisponíveis para a investigação da própria diferença, para aquilo que a constituiu do modo singular.

É Bergman que vive na lógica feminina. Enfrenta o real de sua *falta-a-ser* e trabalha, incansavelmente, para criar um sentido mais autêntico para si e para o mundo. Em sua autobiografia, diz ele: “Carrego comigo um tumulto constante, que tenho de manter sempre sob controle, sinto angústia diante do imprevisto, do imprevisível. (...) Quero calma, ordem, gentileza. Só assim podemos nos aproximar do ilimitado. Só assim solucionamos os mistérios e aprendemos os mecanismos de repetição. A repetição viva que pulsa”.⁵ Temos, então, a chance de aproveitar sua vasta e bela obra para acessar o feminino que há em cada um de nós.

5 BERGMAN, Ingmar. *Lanterna mágica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 45-46.

As personas do lobo

Por Pedro Hussak*

Uma reflexão sobre o filme *Persona* exige a tarefa de situar-se como mero espectador que observa um filme e não como teórico do cinema. Compartilham-se neste artigo alguns pensamentos suscitados ao rever o filme com um espírito aberto.

De início, chama a atenção o fato de Bergman realizar um anacronismo, sobrepondo referências de diferentes épocas e concepções no que se refere ao problema da *imagem*. O filme começa com um prólogo que faz uma homenagem ao cinema de vanguarda dos anos 1920, o que coloca *Persona* imediatamente em diálogo com a tradição do cinema modernista. O arrojado formal do filme é uma prova dessa vinculação. No entanto, além disso, Bergman parece claramente buscar outra referência, nomeadamente os mitos gregos antigos sobre a imagem. De modo geral, esses mitos tratam sempre do mesmo problema – *imagem e seus duplos*, tema que é evocado no próprio título, *Persona*, que é tradução de *prósopon*, a máscara usada pelos *hipócritas*, os atores das comédias e das tragédias. No entanto, além da referência às máscaras, sustenta-se a possibilidade de encontrar a presença de outros mitos antigos que tratam da questão da duplicidade da imagem, *Narciso*, *Orfeu* e *Medusa*.

* Doutor em Filosofia (UFRJ) e professor do Departamento de Filosofia da UFRRJ.

A questão do duplo é central em *Persona*, dado que se trata de encenar a relação entre duas personagens que a todo momento estão trocando as posições, confundindo o espectador sobre quem é uma e quem é a outra. Embora evidentemente questões psicanalíticas possam ser suscitadas a partir da relação entre as duas personagens, e este artigo não se furtará a entrar neste debate, cremos ser possível entender o filme como uma discussão sobre a ontologia da imagem. Bergman usa a imagem para refletir sobre a imagem, fazendo ele mesmo, portanto, uma operação de duplicação. Com isso, ele provoca o espectador à sua própria reflexão.

Surrealismo

Lançado em 1966, *Persona* começa com um prólogo que homenageia o cinema modernista dos anos 1920. O filme abre com imagens de um negativo, metáfora que remete à própria experiência do cinema, fazendo na sequência uma *montagem* (a linguagem do cinema) que faz referência ao cinema surrealista, particularmente a *Un chien andalou*, de Luis Buñuel. Essa montagem consiste em uma associação de imagens que em princípio não possuem nenhuma relação entre si, estratégia estética que resume em produzir um choque no espectador, incentivando a reflexão crítica sobre o que está sendo mostrado. Assim, entre imagens intercaladas de aparatos cinematográficos, vê-se um pênis ereto, um desenho animado, mãos de criança, uma cena cômica que lembra um filme de Keaton, uma aranha, um carneiro sendo sacrificado, mãos sendo pregadas que imaginamos ser do Cristo. O prólogo segue em uma cena em um hospital e termina com um menino que se levanta e assiste a imagens em uma tela.

Após os créditos, o filme propriamente dito vai centrar-se na relação entre duas mulheres: a atriz Elisabeth Vogler e a enfermeira Alma. Do ponto de vista cênico, trata-se de uma construção difícil, já que

a personagem da atriz, excetuando a palavra *nada*, permanece o resto do filme muda, fazendo com que todo o fluxo verbal fique a cargo de sua parceira. Do ponto de vista narrativo, há justamente uma aposta em um processo de duplicidade entre as duas personagens, que a todo momento embarçam-se, levando o espectador a questionar-se sempre se está diante de duas mulheres, ou da mesma mulher, que duplica sua “personalidade”. Bergman experimenta diferentes formas de tratar essa relação entre as duas personagens. Em um dado momento, ele faz Alma contar uma história focalizado o rosto de Elisabeth, para em seguida fazê-la repetir a mesma história, agora focalizando o seu próprio rosto. Em outros, ele faz com os rostos das personagens a operação cinematográfica da *fusão*, justapondo duas imagens.

Além disso, o filme opera uma sobreposição espaço-temporal que tem como finalidade criar uma confusão sobre o que no filme é realidade e o que é sonho. Sob esse aspecto, o filme propõe um pacto com espectador que, de início, aceita mover numa dupla dúvida: a dúvida de não saber “quem é quem” no que toca às personagens, e a de não saber se determinada cena ocorre no plano “real” ou no plano “onírico”. Esse tipo de ambivalência (em particular no que se refere à relação “realidade” e “sonho”) é típica de uma concepção estética surrealista. Além disso, o arrojado narrativo e o cuidado na questão da montagem claramente faz *Persona* dialogar com o cinema modernista dos anos 1920 evocado no prólogo.

No entanto, além da influência modernista, o filme guarda uma relação com a Grécia antiga, revelada no fato de que a decisão de emudecer, que vai ser o fio condutor do filme, tomada pela atriz Elisabeth Vogler, ocorre quando ela representava *Electra*, uma tragédia grega. Esse contexto teatral está intimamente ligado ao nome do filme: *Persona* vem de *prósopon*, a máscara que os atores usavam nas tragédias e comédias na Grécia antiga.

Prósopon

Em princípio, *Persona*, o título do filme, pode ser entendido a partir do conceito formulado por Jung que trata das várias máscaras (personagens) que assumimos socialmente. *Persona* vem do grego *prósopon*, a máscara usada pelo ator – que em grego diz-se *hipócrita* – no teatro antigo. Disso resulta a relação entre “colocar uma máscara social”, que pode ser mudada a cada situação, e a “hipocrisia”, fingir ser quem não se é. Ora, mas se aceitamos que o sujeito pode colocar e retirar máscaras de acordo com a situação social, essa ideia pode levar a uma radicalização do questionamento sobre o que significa a *persona* até as raias da metafísica: é possível mesmo “retirar as máscaras”? O que há por detrás delas? Existe algo como um “verdadeiro ser”, ou como quer Nietzsche, atrás de uma máscara, há sempre outra máscara?

É esse tipo de questionamento que leva a personagem Elisabeth Vogler a emudecer no palco. Levada a um hospital, a psiquiatra encarregada de cuidá-la entende e aponta o motivo de sua decisão: Elisabeth quer *ser* e não mais *parecer ser*. Cansada de toda a falsidade do mundo, ela procura descobrir uma verdade pessoal. No entanto, embora pareça uma decisão legítima, não é difícil reconhecer nisso um projeto paradoxal, haja vista que Elisabeth Vogler é uma atriz, portanto, uma *hipócrita*. Nesse sentido, emudecer significa adotar uma posição contrária ao que é a essência de seu ofício, nomeadamente poder *tornar-se outro*.

Há uma longa tradição de condenação da hipocrisia. Sólon, o governante de Atenas, proibiu-a depois que Tépsis, reputado como o primeiro ator da história, assegurou à população que ele era o próprio Dionísio após andar por Atenas portando uma máscara do deus. Essa operação produziu grande confusão na cidade, pois o medo da punição que poderia surgir do não reconhecimento do deus gerava a desconfiança de que ele poderia estar dizendo a verdade. Essa situação

é, de certa forma, encenada pelas *Bacantes*, de Eurípedes, que narra justamente a punição de Penteu que não reconhece Dionísio como um Deus quando ele retornou a Têbas.

Platão, por seu turno, também recusou a hipocrisia. Sua crítica ao teatro, em particular à Tragédia, deve ser entendida dentro do contexto mais amplo de suas considerações sobre os perigos do *eidolon*, da imagem, para a política: a imagem é uma aparência perigosa que desvia do caminho que conduz à verdade. O famoso Mito da Caverna narra justamente o processo de libertação das imagens, apresentadas como sombras ilusórias, e da adoção do discurso dialético que conduz à verdade, o Sol contemplado pelo prisioneiro que conseguiu libertar-se dos grilhões que o aprisionava à Caverna.

Quando se pensa o *prósopon* em suas origens gregas, percebe-se que ele se insere em um debate que Nietzsche caracteriza de *platônico*: a operação que cria oposições metafísicas entre verdadeiro e o falso e entre o real e o aparente. No entanto, o termo teve também um outro destino na tradição quando apropriado pelo Cristianismo. Esse conceito reaparece no contexto do debate no sentido de explicar o mistério da Santíssima Trindade. A noção de *substância* não era adequada para explicar como Deus pode ser uno e trino ao mesmo tempo, já que ela não se divide em mais de uma. A solução encontrada de evocar a noção de *pessoa* decorria então da ideia de que era possível dizer que em não sendo nada além da substância, a própria substância poderia se expressar em outro. Assim, a noção de *prósopon* foi evocada para dar a ideia de que há uma sobreposição entre as três pessoas da Trindade.

Mas se, como foi dito, a primeira dimensão do *prósopon* pode ser articulada com um pensamento mais geral da imagem como *aparência*, a leitura cristã também pode sugerir um outro tipo de articulação com a questão da imagem, ligada à dimensão da *fusão* ou de *sobreposição*.

Aparência e fusão, duas dimensões da imagem que são trabalhadas de maneira singular no filme de Bergman que, como se espera mos-

trar, estão imbuídas do sentido que os mitos gregos sobre a imagem trazem, mitos esses que, portanto, são transportados para dentro da expressão artística *moderna* por excelência, o cinema.

Imagem, erotismo, morte

Narciso, Orfeu e Medusa são mitos que falam da duplicidade da imagem. Portanto, permanecem como uma boa porta de entrada para compreender o sentido de *Persona*. Para estabelecer uma relação com os mitos, focalizemos duas cenas em momentos distintos do filme.

A primeira cena, que aparece logo antes de aparecerem os créditos, mostra um menino que acorda em cima de uma cama e, após folhear um livro, começa a olhar uma tela onde aparecem imagens difusas e que parecem remeter às duas personagens principais do filme: Alma e Elisabeth Vogler. As imagens diáfanas dos rostos das mulheres sobrepõem-se, fundem-se. Do ponto de vista narrativo, o fato de essa cena ser colocada no prólogo tem a função narrativa de apresentar toda a problemática do filme que gira em torno do tema da *duplicidade* entre as duas personagens. Entretanto, há um outro elemento importante na cena que não pode ser negligenciado: há um vidro que separa o menino do fluxo de imagens que ele vê, ele passa a mão no vidro, um elemento que cria uma distância entre ele e as imagens: ele vê imagens que se fundem, mas não pode se fundir com as imagens que vê.

A segunda ocorre no meio do filme: Alma está com um sobretudo preto diante de um lago. Sobre a água – mais uma vez a questão da duplicidade da imagem – ela olha o reflexo de sua imagem. Esse olhar, contudo, é diferente do olhar do menino que olha através do vidro.

Do ponto de vista do fluxo narrativo, a cena de Alma diante do lago marca um ponto de inflexão no filme, haja vista que até o momento havia uma história relativamente linear a respeito do encontro e da relação entre as duas mulheres. A partir dessa cena, o filme aban-

dona a linearidade e aprofunda-se no jogo da sobreposição de imagens das duas personagens sem uma preocupação de “contar uma história”, ganhando um caráter onírico e ambíguo, retomando as referências surrealistas do prólogo do filme.

Mas entendamos qual o contexto em que a cena se insere. Após decidir emudecer, Elisabeth Vogler é levada a um hospital, onde se sente extremamente angustiada. Uma cena na televisão de um monge budista fazendo uma autoimolação e colocando fogo em si mesmo gera um pavor imenso na atriz. Ela é cuidada pela jovem enfermeira Alma e por uma psiquiatra que, em um dado momento, oferece a sua casa de praia, sugerindo que ela vá com a enfermeira passar uma temporada lá. A casa fica na famosa ilha de Faro, locação de outros filmes de Bergman, com sua bela paisagem rochosa. Nesse ambiente, Elisabeth sente-se mais feliz e mais leve e, ao que parece, começa a superar a depressão.

Nessa atmosfera, intensifica-se a afetividade entre as duas. A enfermeira nutre grande admiração pela grande atriz, que continua muda. Aos poucos, ela vai desenvolvendo um processo de identificação e projeção afetiva. Nesse contexto, revela-a uma intimidade e conta, para uma interlocutora que se limita a escutar com atenção, a respeito de uma traição a seu namorado. Durante um passeio sozinha por uma praia, acaba envolvendo-se em uma orgia com uma moça e dois rapazes desconhecidos.

A fala de Alma é carregada do sentimento ambíguo pelo prazer sexual e pela culpa advinda da sensação de “haver feito algo de errado”. Além disso, o fato de não ter se precavido acarretou-lhe uma gravidez indesejada e um posterior aborto. Ela confia aos ouvidos de Elisabeth o seu segredo, não sem muita dificuldade de falar sobre o assunto. Alma realiza uma *transferência*, para usar um termo psicanalítico, com Elisabeth, projetando sobre ela um afeto que conta com a cumplicidade e o acolhimento à sua narrativa.

Tal projeção, contudo, logo quebra-se. No dia seguinte, Alma pega o carro para levar à cidade cartas escritas pela atriz e remetê-las no Correio. Curiosa, Alma resolve abrir as cartas e ler o seu conteúdo. Mas, ao abrir uma carta, descobre que a atriz narrara sua história para outra pessoa, debochando de seus sentimentos. A partir de então, o filme ocorre sob o afeto da raiva que Alma passa então a desenvolver em relação a Elisabeth. Na realidade, a partir desse ponto, a *mise-en-scène* da relação das duas ocorre em um ambiente de amor e ódio.

É logo após a leitura no carro dessa carta que advém a referida cena. Alma está com um sobretudo preto. Há uma atmosfera cinzenta, de morte, poder-se-ia dizer. O lago reflete sua imagem, duplicando-a. A imagem é sempre um *duplo* de algo, um duplo que pode engendrar relações complexas: a imagem pode duplicar-se e reduplicar-se, produzindo algo que possibilita uma série de interpretações e caminhos.

De uma maneira geral, o filme explora muito o *close*, ou seja, está sempre focalizando os rostos das personagens. Com isso, Elisabeth Vogler embora muda, “fala” por meio de suas expressões faciais. Bergman explora a semelhança entre as atrizes Liv Ullmann e Bibi Andersson, e o *close* produz o efeito desejado de fazer com que seus rostos se confundam.

O fato de *Persona* adotar a temática da duplicidade dos rostos coloca a obra em diálogo direto com a história de Narciso. O pensador francês Gaston Bachelard, em um texto sobre o mito no seu livro *l'eau et les rêves*,¹ lembra a diferença quanto à fluidez da imagem refletida na água, em oposição à densidade apresentada em uma imagem refletida em um espelho normal. Essa imagem fluida dá notadamente uma dimensão erótica para o mito: as águas calmas, sobre as quais Narciso vê seu reflexo, remetem imediatamente à nudez feminina. No entanto, não escapa a Bachelard que a essa dimensão claramente erótica,

1 BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves* [A água e os sonhos]. Paris: José Corti, 1983 [1942]. p. 29-62.

evocada particularmente pela presença da ninfa *Eco*, deve-se acrescentar outra a ela intimamente ligada – a morte.

O mito de Narciso aponta, de modo geral, para uma maneira particular sobre como os gregos encaravam o problema da imagem: uma ilusão altamente perigosa porquanto desviante do caminho da verdade. No caso do mito de Narciso, há uma componente a mais nessa equação: a imagem é capaz de suscitar o desejo sexual, portanto, quem olha uma imagem pode ser seduzido não por uma pessoa, mas por um vulto. O *eidolon* grego está profundamente relacionado com a noção de *fantasma*, uma aparição de luz, diáfana e transparente. Quando Orfeu, retornando do Hades, contraria a recomendação de não olhar para Eurídice que viria atrás, ele não vê propriamente sua amada, mas um *fantasma*, uma *imagem* dela que, então, por causa do seu olhar, retorna ao lugar dos mortos. Essa dimensão fantasmagórica de certa forma entra em uma relação ambígua com o reflexo fluido, erótico, de Narciso nas águas claras. Uma certa ideia de *fusão* com a imagem apresentada estabelece a relação entre o erotismo e a morte nesse mito em particular.

É sintomático que um filme que trata do jogo erótico entre duas personagens passe boa parte do tempo em um hospital, portanto, em um ambiente de morte. Ao narrar o processo seu criativo, Bergman conta que teve a ideia desse filme porque esteve doente, e tendo passado por uma operação, ficou por horas inconsciente. Ele nos fala do estranho prazer relacionado à espécie de fusão mística com o mundo que essa experiência lhe proporcionou.²

Por isso, de alguma forma, toda a sugestão erótica que permeia o filme no jogo de duplicidade das imagens remete também à ideia de que a fusão das imagens possui uma relação com a morte. Essa relação

2 Essa declaração foi dada em uma entrevista em 1970 e foi inserida em um documentário sobre o filme chamado *Persona: a Poem in images*, que está disponível no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/ZwmbIzE4aR8>. Acesso em 15 jun. 2020.

aparece explicitada logo no início do filme quando, após a montagem surrealista, somos levados a um hospital onde se vê um cadáver de uma senhora morta. Em seguida, a outra cena que nos interessa, a do menino que olha as imagens das personagens através de um vidro.

Distância

A fusão dos rostos das personagens tem aqui uma função narrativa, apresentar a temática do filme. No entanto, há um outro elemento nessa cena que é importante de ser destacado: o fato de o menino olhar através de um vidro produz uma *distância* em relação à imagem, ele vê imagens de fusão, mas não se funde com as imagens. Com isso, diferente de Narciso, ele não cria um processo de *identificação*, o que implicaria uma regressão a uma relação *mágica* com a imagem.³

Entre aquele que olha e a imagem olhada, há um terceiro elemento que, no fundo, é o que dá a possibilidade do próprio olhar: o espaço entre aquele que olha e aquilo que é olhado. Olhar significa colocar-se *entre*. Em outras palavras, ao contrário do que sugere o mito de Narciso, o espectador aqui estabelece uma relação de radical alteridade com a imagem. Se ali está articulada a relação entre imagem, erotismo e morte, outro mito vai propor outra reflexão sobre a imagem: *Medusa*.

A Górgona, que tinha o poder de petrificar quem olhasse para o seu rosto, foi decapitada graças a um elemento importante da cultura grega, que aparece em particular na *Odisseia*, a astúcia. Levando um escudo espelhado presenteado por Hermes, Perseu não dirige o olhar diretamente para ela, mas para o seu *reflexo* no escudo, o que lhe permite movimentar-se e desferir o golpe. Sob certos aspectos, o mito é o contrário de Narciso: olhar para o reflexo não é o que conduz, mas o que salva da morte.

3 Sobre a relação *identificação* e *distância* em relação à imagem, cf. MONDZAIN, Marie-Jose. *L'image peut-elle tuer?* Coll. Le temps d'une question. Paris: Bayard, 2002. 90 p.

Contrariamente à tendência a tomar a aparência como algo negativo, no mito da Medusa essa dimensão ganha uma forma positiva no sentido de que ensina a olhar *através* da imagem. Assim, longe de ser desvalorizada como uma falsidade, a imagem possibilita que o olhar seja ampliado e enriquecido. Mais do que uma falsidade, a imagem é um conjunto de possibilidades. Mais do que um elemento enganoso, a imagem pode ser libertadora enquanto promove uma espécie de pensamento sensível.

Espectador

Quem é o menino que olha a tela no início do filme? A resposta é fácil: somos nós mesmos quando nos colocamos diante de uma tela para assistir *Persona*. Bergman coloca em cena o próprio espectador e propõe uma reflexão sobre a posição dele. Essa reflexão tem a ver com o fato de o cinema ser artifício: o menino sente um fascínio pelas imagens que vê, mas ele mesmo está condenando a distância imposta pelo vidro. Certo, o vidro é um limite, mas aceitá-lo como uma imposição é algo positivo enquanto a constituição da possibilidade do olhar.

O cinema é um artifício que ajuda o espectador a colocar questões, refletir, comparar, fazer discursos,⁴ por isso o falso e o enganoso que uma certa relação com a imagem pode engendrar – como, por exemplo, o que se verifica hoje na internet com as assim chamadas *fake news* – ficam anulados. A imagem de um Bergman, muito pelo contrário, consiste em uma experiência de liberdade na medida em que permite o trabalho da imaginação do espectador.

Como dito no começo, *Persona* é um dos filmes emblemáticos da história do cinema. Não apenas isso, ele é também um dos mais enigmáticos. Portanto, se ele continua a inquietar seus espectadores

⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008. p. 7-29.

e intérpretes, isso só mostra a força que Bergman soube extrair das imagens.

As personas do lobo

Lançado em 1968, *A hora do lobo* tem conexões bastante evidentes com *Persona*. Em ambos os filmes, há a temática do artista em crise que vai viver em uma ilha afastada com uma interlocutora. Nesse caso, trata-se do pintor Johan Borg que vai viver em uma ilha no Baltrum com sua jovem esposa que está grávida e se chama Alma, assim como a enfermeira do filme anterior.

Em um prólogo, Bergman diz que fez o filme a partir dos diários entregues por Alma e das histórias do pintor que teria desaparecido. Tais histórias relacionam-se com os fantasmas que o atormentam, pois embora casado com Alma há cinco anos, Johan Borg nutre uma obsessão pela antiga amante, Veronica Vogler, cujo sobrenome é o mesmo Elisabeth, a atriz que emudece em *Persona*. Assim como o filme de 1966, *A hora do lobo* é marcado por uma sobreposição entre a realidade e o sonho, a ponto de não sabermos se o que se passa é real ou projeções delirantes. Em princípio, poder-se-ia dizer que Alma representaria o lastro “real”, à medida que ela guia a narrativa do filme. Após encontrar com uma mulher velha (uma aparição, uma projeção?) que lhe diz para ler os diários do marido, ela tenta confrontar os “demônios” dele a fim de que possam ter uma vida feliz. No entanto, a relação de espelhos embaralha-se, já que no final do filme Alma pergunta: “uma mulher que vive com um homem por muito tempo, ela não acaba ficando igual ao homem?”. Com isso, repete-se o mesmo jogo de *Persona* no qual não sabemos tratar-se de duas personagens ou de uma que tem uma personalidade dupla. Nesse sentido, Alma poderia ser uma duplicação do próprio Johan. Naturalmente, com isso Bergman não pretende fazer um “jogo de sete erros”, no sentido de

que o espectador precise “adivinhar” o que é real e o que é sonho. Ao contrário, força dos filmes de Bergman consiste justamente em sustentar essa ambiguidade, deixando sempre a possibilidade em aberto para a imaginação do espectador.

Sob muitos aspectos, deve-se dizer que *A hora do lobo* é um filme de horror que traz elementos do folclore sueco – a “hora do lobo” é um momento na madrugada em que supostamente mais nascem e morrem pessoas – e lendas medievais. O estranho comportamento dos aristocratas no castelo do Barão von Merkens, onde o casal vai jantar, remete em grande parte às histórias de vampiros. Por fim, a referência à *Flauta mágica* aparece quando Bergman, na mesma noite no castelo, coloca as personagens presentes na cena na posição de espectador, ao propor uma encenação de teatro de marionetes da peça de Mozart. Em muitos dos seus filmes, Bergman faz questão de expor o próprio processo de artifício da obra de arte, e, assim como vemos o manipulador das marionetes antes de o teatro começar, ouvimos os ruídos do que seria um estúdio cinematográfico enquanto passam os créditos de *A hora do lobo*.

Contudo, o horror é psicológico, já que se trata das obsessões e dos delírios do pintor que sofre com enxaquecas e insônia. Em uma conversa com Alma, ele narra um trauma de infância: ter sido tranca-do pelo pai em um armário escuro como forma de castigo. Ali o pai di-zia viver um anão, o que aumentou o medo da criança. Com isso, um viés psicanalítico de análise do filme se impõe, pois de certa forma isso explica o porquê de o pintor ser atormentado por tantos fantasmas, como é o caso da lembrança do episódio, retratado em *flashback*, que ele conta a Alma que, após ser importunado por um menino durante uma pescaria, o pintor acaba-se envolvendo-se em uma luta corporal com ele e por fim acaba matando-o.

Johan parece disposto a embarcar na sua loucura. Durante a con-versa, aparece um homem que o convida novamente para uma festa

no castelo do Barão von Merkens, dando-lhe a indicação de que a sua antiga amante Veronica Vogler estaria presente. Para que Johan defenda-se dos “pequenos perigos da ilha”, o homem deixa um revólver. Na sequência, o casal desentende-se depois de Alma começar a ler os trechos relativos a Veronica no diário de Johan, em que ele fala de suas crises de ciúme e da separação. Johan atira em Alma (depois ficamos sabendo que Alma não morre com os tiros) e vai em busca de Veronica em direção ao castelo, onde a atmosfera é de delírio completo, com os “aristocratas” metamorfoseando-se nos fantasmas e nos demônios que atormentam a mente do pintor.

Ao entrar em uma sala, encontra o que parece ser o cadáver de Veronica. Ele alisa seu corpo nu, mas Veronica, *vera icona*, levanta-se e começa a rir, iniciando um jogo sexual. Mais uma vez estabelece-se a relação entre imagem, erotismo e morte. A relação é interrompida porque os personagens do castelo, os demônios e os fantasmas que atormentam o pintor estão presentes e o ridicularizam. Em uma imagem em fusão, vemos alguém que se afoga.

Na narrativa de Alma, após o tiro ele retorna à casa, escreve no diário (enquanto ela estava escondida) e depois sai em direção à floresta. Lá ela o encontra machucado e mais uma vez atormentado pelos aristocratas do castelo. No entanto, depois Alma aparece sozinha, dando a entender que o pintor desaparece, tal como é relatado no início do filme.

Os elementos psicológicos são bastante evidentes nos filmes de Bergman, mas além disso é possível retirar também toda uma reflexão sobre a imagem e seu caráter de ilusão. Um artista como Bergman é capaz de “pensar” a imagem na mesma medida em que a manipula, o que dá a seus filmes uma riqueza infinita para a imaginação de seus espectadores.

Apresentação de **A hora do lobo**

Por Patrícia Machado*

Nas notas publicadas em *Lanterna mágica*, livro de memórias que escreveu aos 68 anos de idade, o cineasta sueco Ingmar Bergman afirma: “Quando o filme não é um documento, é um sonho”.¹ Em alguns casos, o sonho vira pesadelo. Em *A hora do lobo* (1968), o personagem principal, Johan Borg, não dorme à noite porque o medo o domina: medo dos fantasmas, dos demônios que o atormentam. Esse é o sentimento que dá nome ao filme. Em um dos raros diálogos do casal, ele explica para a mulher, Alma, o que seria a chamada “hora do lobo”: a hora da morte, do nascimento e de pesadelos, hora daqueles que não dormem por conta de seus temores.

Johan é um artista que se muda com Alma para a casa de verão, um casebre de madeira localizado em uma ilha sueca. A alegria dos breves dias mais quentes por ali dura pouco. As paredes da sala dessa espécie de casa-atelier, com desenhos e pinturas de figuras de rostos desfigurados, anunciam o estado de espírito do pintor. O casal é contaminado pela perturbação do homem que, toda noite, espera amanhecer para cair no sono e se vê perseguido por figuras que desenha em seu pequeno caderno que carrega consigo. Incomodada, Alma é

* Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ) e professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

1 BERGMAN, Ingmar. *The Magic Latern*. New York: Penguin Books, 1988. p. 73.

obrigada a olhar as imagens que Johan nomeia. E vamos assim sendo apresentados aos seus pequenos demônios: o homossexual, a dama que nunca tira o chapéu, o homem-pássaro – o pior de todos –, os carnívoros, os insetos, o homem-aranha.

Quando esses seres enigmáticos, que aparecem e desaparecem sem explicações, atravessam os caminhos do casal, as fronteiras entre sonho e vigília e imaginação e realidade são apagadas. Em um grande *flashback*, o espectador também é convocado a mergulhar na experiência que escapa do puro realismo e vive parte da tormenta e do horror que consomem Johan. Os monstros que o perseguem, no entanto, não são figuras deformadas, mas assustam porque encarnam medos, impulsos reprimidos e visões distorcidas. Assim como essas visões, e os desenhos, o artista se desintegra aos poucos ao longo da narrativa. Ao final, atormentado, foge pela floresta. Alma o persegue, mas nunca mais o encontra.

Grávida, a mulher não consegue cumprir a promessa que fez a Johan de nunca o deixar. Consciente, ela percebe que “eles querem nos separar. Querem se apoderar de você, querem-no só para eles. Mas se estamos juntos, isso é muito mais difícil”. Segundo Bergman, não há dúvidas de que “são os demônios que separam Johan de Alma. E o fazem com gracejos e de um modo tão decidido quanto atroz”.²

Alma experimenta as visões perturbadoras do marido a partir do momento em que encontra o seu diário. A leitura das páginas, aliada às suas lembranças, é o que ativa a narrativa em *flashback*, que começa a ser contada para o espectador quando ela olha para a câmera, ainda nos primeiros planos. Temos assim várias camadas de tempo e espaço: o passado, as memórias do passado anterior e sonhos que se misturam e borram de vez as fronteiras entre tempo, espaço, imaginação, sonho e realidade.

2 BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

A hora do lobo é um filme de terror psicológico. A projeção dos medos que habitam a mente de Johan é inspirada em filmes expressionistas, nos jogos de luz e de sombra, nos enquadramentos de rostos que expressam o medo e a angústia em cada gesto ou expressão. Mas há também uma certa liberdade das influências surrealistas, como na cena em que “a mulher que não tira o chapéu” tira chapéu, a pele e até os olhos, que joga em um copo d’água.

Bergman diz que o filme é terrivelmente pessoal. Filho de um pastor, o cineasta viveu uma infância austera e difícil, como conta em suas memórias. Repressão, violência cometida pelo pai e pela mãe e silêncios o marcaram profundamente. Sem se dar conta no momento, o cineasta trata, por intermédio do seu personagem, dos monstros que o perseguiram no passado e que aprendeu a controlar:

Com o passar dos anos, eu pacientemente ensinei para mim mesmo a dominar meus problemas o suficiente para poder continuar trabalhando sem perturbações muito óbvias. É o elo que abriga um demônio maligno no núcleo mais sensível do corpo. Com rituais estritos, posso manter meu demônio sob controle. Seu poder diminuía consideravelmente quando eu estava decidindo as ações, não ele.³

Ao assistir ao filme, a impressão é de que cada demônio vencido por Johan foi também vencido por Bergman. Como o pequeno garoto-demônio que observa e incita o personagem quando ele pesca no mar. A fotografia da cena, estourada, aponta diferenças em relação às imagens soturnas anteriores. A luta dos dois é corporal, quase uma dança da morte. Atormentado pela presença próxima e audaciosa, Johan aperta o corpo do garoto contra as pedras e, em seguida, mata-o com pedradas na cabeça.

3 BERGMAN, Ingmar. *The Magic Latern*. New York: Penguin Books, 1988. p. 62.

Na cena do assassinato, a montagem se torna rápida e fragmentada, dando expressão ao estado psíquico de perturbação do assassino. Não há diálogo, e os gritos, quando acontecem, são calados pelo som perturbador de uma espécie de apito incessante. O corpo é jogado no mar. No primeiro momento, afunda. Logo em seguida, reaparece e fica ali, visível a olhares mais atentos para a superfície. É essa imagem que, no final do filme, retorna, de forma aleatória. É como se Bergman dissesse que a tentativa de obstruir as memórias, por mais eficazes que possam parecer, terminam sempre sendo frustradas.

Análise de **A hora do lobo**

Por Madalena Sapucaia*

Em 2018, fomos lembrados do centenário de nascimento de Bergman. Pensar em centenário é pensar no tempo. Nesse sentido, o texto a seguir inclui algumas marcações no tempo.

A primeira marcação é do ano de 1895, quando, coincidentemente, cinema e psicanálise chegam na cultura produzindo mudanças radicais na percepção do mundo e uma busca enorme para entender o psiquismo humano a partir das teorias freudianas. Estavam nascendo, nesse final do século XIX, esses dois fabulosos campos que iriam influenciar todos os segmentos sociais do século seguinte.

Freud, que morreu em 1939, não expressou curiosidade pelo cinema, mas em toda a sua obra aponta a importância da arte, como, por exemplo, em suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise* de 1917, um ano antes de Bergman nascer: “(...) Porque existe um caminho que conduz da fantasia à realidade – isto é, o caminho da arte”.¹

Bergman faz seu primeiro filme em 1945, e toda sua obra será construída com questões subjetivas. No livro *Imagens*, sua autobiografia lançada em 1993, ele escreve: “Fazer filmes é mergulhar até as mais profundas raízes, até o mundo da infância”.

* Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

1 Os caminhos da formação dos sintomas (1917). In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 419-39.

Bergman nasceu em 1918, quando Freud já era reconhecido, e os efeitos de sua obra no mundo já tinham se tornado inquestionáveis. Nesse mesmo ano, Freud publica *História de uma neurose infantil*, título que caminha na mesma direção por onde, décadas depois, Bergman vai construir sua obra, repleta de referências de traumas infantis.

Bergman é um artista do século XX, um artista que fala da subjetividade na Europa pós-Segunda Guerra, período no qual era urgente que se voltasse falar de intimidade, de cotidiano, de uma ideia de realidade além da fragmentação do período de guerra. Em *A hora do lobo*, ele coloca o personagem Johan, que é um pintor de sucesso, dizendo:

Perdão. Me chamo de artista na falta de uma expressão melhor. No meu processo criativo, nada é evidente, é de certa forma uma compulsão, sem que eu estivesse esperando, fui classificado como algo “excepcional”. Um bezerro de cinco patas, um monstro. Eu nunca lutei por essa posição, nem estou lutando para mantê-la. Sem dúvida, senti uma megalomania subir à minha cabeça, mas acredito que eu seja imune. É pertinente pensar acerca da exígua importância da arte no mundo de hoje. Acalmar-se. Ainda que minha compulsão permaneça.

Bergman reconstrói a preciosidade do lugar dos sentimentos, do desespero da comunicação entre as pessoas, do desamparo, das incertezas do amor, do desejo de morte. Freud e Bergman convergem.

Há 50 anos, assistir a Bergman, se angustiar e depois ir discutir com amigos, de preferência num bar, o sentido de cada cena, era um programa aguardado ansiosamente. O “papo-cabeça” era permitido e até estimulado. Discutir em público a subjetividade, a angústia, as relações tensas do amor moderno, isso dava uma sensação ingênua de liberdade e sofisticação intelectual na juventude dos anos 1970, cercada pela ditadura.

Hoje isso mudou. O “papo-cabeça” não faz muito sucesso. Como comenta em suas palestras o crítico de cinema e professor da FAAP Sérgio Rizzo, os jovens deste século, na Suécia, não assistem a Bergman. Talvez não seja diferente aqui no Brasil.

Meio século depois, no entanto, pode-se dizer que estava “tudo” lá – no filme. Tudo o que nos constitui como sujeitos do inconsciente, marcados pela linguagem: sonhos, desejos, angústia, medo da morte, da vida, do sexo, do amor e do ódio, da loucura, do tempo. Por que os jovens atuais não assistem?

Em muitos artigos sobre o filme, ele é classificado como filme de horror. É interessante, contudo, observar a referência que Lacan traz para um psicanalista frente a uma obra de arte:²

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Tem-se um novo filme, um filme sobre o amor e suas contradições. O amor da mulher Alma pelo homem Johan, amor desencadeado pelo que ela interpretara do que ouviu dele:

Você me disse uma vez que o que havia gostado de mim e que fui concebida como uma parte de Deus. Que meus pensamentos e sentimentos são completos. Você disse que era importante que existissem pessoas como eu. Foram palavras tão ternas. Fiquei tão feliz. Ele gostava que eu ficasse quieta.

² LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 200.

Por meio dessas declarações tão idealizadas, Alma se coloca num lugar estático, amortecido, sem desejo. Só tardiamente ela ressignifica seu amor como erro: “Estava errada. Não entendi nada, não entendi você. Estou tão assustada”.

Na cena final do filme, ela mantém uma pergunta: “A mulher que vive com um homem por muito tempo, ela não acaba ficando igual ao homem? Ela o ama, tenta pensar como ele, enxerga como ele”.

Simbiótica em sua paixão, Alma tenta se fundir com o homem amado, mas é impedida pelos seu próprio ciúme da mulher que Johan tinha como obsessão em seus devaneios. A fantasia de perda do objeto amado que tal ciúme trouxe a coloca de volta no campo do desejo, não mais quieta nem paralisada, mas inquieta, assustada, raivosa, insatisfeita.

Mas a história do filme também traz a história de amor de um homem, homem atormentado, enlouquecido, perseguido pelo fantasma de uma mulher que o rejeitou. Desesperado, ele tenta não dormir para escapar da madrugada, da hora em que se nasce e se morre mais, da hora do lobo. Esforça-se em vão para evitar o sono, mas esse esforço não produz uma barreira para seus delírios e alucinações, e ele vai sendo tomado pela loucura.

Na convivência do casal, Johan tenta incluir Alma em sua loucura, e, por um tempo, ela fica muito próxima, quase dentro, mas, além do ciúme que já tinha construído um distanciamento de Johan, agora há uma gravidez, um terceiro entre os dois. A expectativa do filho que vai nascer os separa definitivamente.

A tentativa fóbica de Johan de se retirar da cidade e viver só com Alma, no isolamento da ilha, para escapar de seus tormentos, fracassa. Seus fantasmas não o deixam, nem permitem o isolamento. Alma não foi suficiente para retirá-lo de seus medos, ele se encontra desamparado e a transforma em objeto de ódio. Tenta matá-la, mas também fracassa. Ela está fora da simbiose da paixão, se coloca escondida e o observa com distância.

No final do filme, ela fica na ilha, vai trabalhar na cidade, se reconectar com o mundo, ter o filho. Ele desaparece. Na hora do lobo, “a hora em que se nasce e se morre mais”, vai nascer um filho, vai morrer um pai. O casal Johan e Alma tentara escapar do que não se escapa – da angústia da existência.

Marco Antonio Coutinho Jorge recorda em seu livro que:³

Se Freud aborda a angústia pelo viés da perda ou da ameaça de perda do objeto, Lacan vai conceber o advento da angústia precisamente na relação com a proximidade desse objeto.

A angústia surge quando algo vem ocupar o lugar da falta de objeto. Ela revela a proximidade da “coisa” – *das Ding* –, cujo desaparecimento representaria um gozo responsável pela morte do desejo e, conseqüentemente, o aniquilamento do sujeito: só há sujeito do desejo porque há falta.

Não escapamos da angústia, e Bergman nos mostra isso em toda a sua obra. *A hora do lobo* é um filme de amor, mas do século XX, do amor da alteridade, da busca de um objeto para assegurar o lugar de falta do sujeito apaixonado.

O século XXI surge sem essa expectativa do amor. O que se busca é o encobrimento da falta pela compulsão, sair do irrepresentável, da angústia, pela via do consumo infinito de objetos, colocando o objeto amoroso na série dos descartáveis. Para Charles Melman, “passamos de uma cultura fundada no recalque dos desejos e, portanto, cultura da neurose, a uma outra que recomenda a livre expressão e promove a perversão”.⁴

3 JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan: a prática analítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. v. 3. p. 202.

4 MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008. p. 15.

Estamos na era da gestão, do pragmatismo, do manufaturado. Desaparece o sujeito do inconsciente, aquele que se expressa nos sonhos, nos lapsos, nos atos falhos.

Estamos errados em pensar que o sujeito está ávido de preservar sua singularidade. Muito pelo contrário, nós o vemos pôr-se à busca de todas as identificações coletivas em que poderá vir a se dissolver. A preocupação de ser cuidado, de confiar a sistemas religiosos, culturais, políticos, a direção de sua existência é mais evidente que nunca. Na minha opinião, a democracia, com seu ideal de livre escolha, não conduz forçosamente do ponto de vista psíquico, ao estado mais satisfatório, mais feliz. A aspiração de nossos contemporâneos a fazer parte do rebanho está aí para mostrá-lo.

Tudo o que se sabe é que o modo de regulação habitual da sociedade conduz a isso. Será que há outros?⁵

Essa pergunta de Charles Melman é de difícil resposta, mas frente ao gozo consumista, frente a esse sujeito da demanda e não mais do desejo, desse sujeito que não quer saber da reflexão, mas da ação, da compulsão, uma tentativa de barrar este furor gozante que deixa o sujeito na solidão da massa, na subserviência do rebanho, sem sonhos, seja indicar a obra de Bergman, abrindo um espaço para o sujeito ser tocado pelo sensível da existência e trocar a demanda pelo desejo. Bergman para todo o sempre.

5 Ibidem, p. 174.

Apresentação de **Persona**

Por Flávio Kactuz*

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.

Ingmar Bergman

É que a verdadeira poesia, quer queiramos ou não, é metafísica, e é seu próprio alcance metafísico, eu diria, seu grau de eficácia metafísica, que constitui todo o seu verdadeiro valor.

Antonin Artaud

Um quadro branco se inscreve lentamente na tela escura, como um rito de iniciação. O quadrado de luz se torna incandescente. Num atrito de chamas se revela o cinematógrafo. Índice do título original, *Kinematograf*, sonhado e depois abandonado por Bergman. Bobinas. Película. Tela branca. O vazio. A luz. A mesma luz que vai fechar o filme. Frames partidos, desconstruídos. Um pênis ereto. Tesão. Pulsão de vida. A vida que pede seu contraponto na morte ou na arte. Estará antecipando os lábios em vertical sugerindo a fugaz vagina entre os créditos iniciais? Imagens distorcidas. As mãos que se expressam contrastam com outras entrecruzadas em corpos petrificados. Estarão mortos? Um filme mudo. Poema de imagens. Sem palavras. Atos.

* Mestre em Comunicação (PUC-Rio) e professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Talvez a mesma metafísica almejada por Artaud. Uma aranha se torna gigante como um Deus. Um cordeiro que sangra. Sangue derramado para livrarmo-nos dos pecados do mundo. Vísceras. Sacrifício. A morte que gera a vida. Fertiliza a terra. Ritos primários de fecundidade. Livrai-nos do mal. Teria alguma relação com o monge budista, Thích Quảng Đức, que ateou fogo ao próprio corpo em 11 de junho de 1963? Sua imagem perpetuada nas telas de TV pelo mundo reaparece na pequena TV no quarto de hospital perturbando Elizabeth Vogler, internada após perder a comunicação com o mundo social durante uma encenação de Electra. O poema sem palavras.

Retorno ao branco. Ao nada. A mão que recebe um prego em marteladas parece ainda viva. Agoniza, mas ainda vive. Religião. Regeneração. Purificação. Outra vez o sacrifício. A imbricação de vida e morte. Árvores. Grades. Neve. O nariz e a boca enrugados. A passagem do tempo e o tempo que se congela no desenho animado de cabeça para baixo. Mãos da figura feminina animada que se banham. O rosto petrificado de uma mulher. Estará morta? Corpo imóvel de uma criança coberta com um lençol. Uma mão caída, parada em contraluz. Necrotério? Talvez os mortos enchendo os caixões no hospital onde o diretor sueco se recuperava de uma broncopneumonia enquanto esboçava o roteiro de seu filme. A mulher velha reaparece com as mãos cruzadas. Um velho com suas mãos igualmente cruzadas sobre o peito. Inerte. Pés descobertos e imóveis. Um outro rosto de mulher com olhos fechados de cabeça para baixo. Mas essa, subitamente, arregala os olhos. Está viva. Dormia ou encenava sua morte? Arte e vida imbricadas. O menino coberto sob o lençol reaparece. O plano parece não nos deixar dúvidas de que estão todos num necrotério. Mas, contrariamente, ele move a cabeça, está vivo. De novo não sabemos se dormia, se sonhava ou se encenava sua morte. Se vira de lado e se cobre, descobrindo seus pés. Pés e mãos se intercalam em corpos vivos e mortos, velhos e jovens. Ele se senta, observa ao seu redor, como quem desperta

para o mundo, vê o mundo, apanha os óculos, tira um livro, como se necessitasse da arte para observar melhor o mundo ao seu redor. Contudo, interrompe sua leitura, observa novamente e descobre a câmera, ou talvez aquele artefato que muitos pensam roubar a alma. Captar a vida. A associação com a leitura do mundo se traduz ainda mais quando suas mãos que pareciam tocar as lentes agora acariciam a tela com imagens disformes. São mulheres. As duas protagonistas do filme. Bibi Andersson, atriz e esposa de Bergman, e Liv Ullmann, inaugurando uma longeva parceria com o diretor e futuro esposo. Vida e arte se embaralham. O Deus Aranha gigante se transfere para as deusas, cuja assombrosa semelhança inspirou o argumento em torno dessas duas mulheres que confundem suas identidades. Metamorfoseiam-se entre sonho e alucinação. E já no poema inicial suas imagens se duplicam, se distorcem, se completam. O garoto volta a olhar para a câmera por um único segundo. Entram os créditos. Na primeira cena ouvimos a doutora explicar à enfermeira Alma as razões pelas quais teria que lidar com a nova paciente:

A Sra. Vogler é uma atriz como sabe. Durante a última apresentação de Electra ela ficou em silêncio e olhou ao redor como se estivesse surpresa. Ela ficou em silêncio por mais de um minuto. Ela se desculpou depois dizendo que sentiu vontade de rir.

O cinematógrafo e seu duplo: a vida num filme poema.

Análise de **Persona**

Por Pedro Duarte*

*Para minha prima, Luisa,
com quem vi Persona pela primeira vez.*

Se há um filme de Ingmar Bergman no qual os rostos são os protagonistas, esse filme é *Persona*, de 1966. Desde *A paixão de Joana d'Arc*, que o dinamarquês Carl Dreyer filmou em 1928, ninguém assistia à projeção de primeiros planos de rostos tão impactantes. No filme de Dreyer, não há ação que não seja expressão: a câmera se movimenta, mas os atores praticamente apenas mexem as faces. Os closes não param, e a atriz Maria Falconetti protagoniza minutos sem igual para a história do cinema, encenando o julgamento da heroína francesa. Não há outro parentesco, sob esse aspecto, tão direto com o filme de Bergman.

No caso de Dreyer, contudo, o filme era mudo, e tínhamos um só rosto que protagonizava a narrativa. Na obra de Bergman, a mudez é da personagem e não há um, mas sim dois rostos – no começo, ao menos, é assim, pois, pouco a pouco, esses dois rostos vão se assemelhar e até se confundir, ameaçando tornarem-se apenas um. São os rostos de Liv Ullmann, que interpreta a atriz Elisabeth Vogler, e Bibi Andersson, que faz as vezes de sua enfermeira, Alma. O problema de Vogler, que exige os cuidados dessa enfermeira, é tão simples quanto complexo: ela não fala. Embora o filme não seja mudo, como o de Dreyer, a mu-

* Doutor em Filosofia (PUC-Rio) e professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

dez é o centro da sua narrativa, mobiliza tudo o que ocorre e, ao fim, leva a enfermeira à loucura.

Nesse sentido, Bergman alegoriza a própria relação entre a crítica e a arte, a filosofia e a obra, a reflexão e a prática, isto é, alegoriza o desafio de interpretar aquilo que não se mostra por completo, que não oferece o seu sentido inteiro. O desespero da razão é que ela procura sentido em tudo, mas nem tudo oferece seu sentido a ela. Se caberia à crítica esclarecer aquilo que surge obscuro na obra de arte, então é como se a crítica fosse a enfermeira que cuida e tenta achar sentido em uma paciente, a obra de arte, que se recusa – por natureza ou por vontade – a falar claramente sobre o que é. Sempre deixa algum silêncio.

* * *

Não foi com Bergman, contudo, que o silêncio despertou a curiosidade da arte ou da filosofia pela primeira vez, evidentemente. Muito pelo contrário. Essa curiosidade parece ser quase tão antiga quanto a própria humanidade. Bergman, ao filmar o silêncio de Vogler, colocava na tela algo que, desde cedo, suscitou na civilização ocidental um misto de fascinação e de medo, sedução e angústia. Por um lado, o silêncio é uma esperança de paz e tranquilidade, do instante em que o falatório cotidiano cessa, quando não há mais barulho e, modernamente, estamos livres de obras, britadeiras, buzinas, motores e sirenes. Por outro lado, é o terror metafísico do vazio, do nada, da solidão, do tédio e da morte. Um mundo todo em silêncio talvez não tivesse espaço para a vida humana, que emite sons; e por isso Alma se sente incapaz de viver ao lado de Vogler. Os orientais budistas e taoistas – até onde sabemos, e sabemos muito pouco – teriam uma maior intimidade com o silêncio, e confiança nele. Partilham do nosso encanto, não do nosso horror.

No começo do Ocidente, entre os antigos gregos, o dom da palavra parecia destinado a romper o silêncio, ganhar o mundo e falar

a verdade. Os poetas eram os seus portadores. Depois deles, de Homero e dos trágicos, Platão escreveu sua estonteante obra, desfilando uma habilidade literária que quase nenhum filósofo alcançaria dali em diante. O diálogo – que também prevalecia na pólis – era a sua forma, o que implicava criar personagens e dar às suas falas o movimento não só de uma conversa com argumentos, mas também aquela verossimilhança que seu discípulo, Aristóteles, exigia da poesia. Cada pessoa que ganha vida nos diálogos de Platão enuncia o que faz sentido com quem é. A linguagem estava em alta.

Mas não é bem assim. Na famosa *Carta VII*, Platão desfere ataques ferozes às tentativas de falar e, especialmente, de escrever acerca da verdade. “Como um relâmpago brota uma luz que nasce da alma”, afirma ele sobre a forma pela qual surge a verdade, ou seja, sem auxílio da linguagem. Primeiro, teríamos acesso às coisas pelo nome; segundo, pela definição; terceiro, por sua imagem; quarto, pelo saber. Só no quinto passo atingimos a coisa em si mesma, diretamente no seu ser, e aí “ninguém que tenha juízo ousará expor pela linguagem o seu pensamento”. O brilho da verdade eclipsa a linguagem, cala o homem, que a contemplará por meio do espírito, de um pensamento mudo. Platão, o mestre da prosa, aconselha que a superemos para alcançar a verdadeira realidade, inefável, em silêncio absoluto.

Por isso, em *Persona*, Vogler parece acompanhada de certa aura na qual a verdade existencial e a profundidade metafísica combinam-se. Como ela não fala e não o faz por opção, talvez – podem tentar adivinhar os outros – tenha achado a paz definitiva que tantos procuram. De um lado, há a suspeita de que, sabe-se lá por qual misteriosa razão psicológica e de sua história de vida, ela *não pode* falar. De outro lado, há a desconfiança de que ela *não precisa* falar, o que indicaria que encontrou uma saciedade onde o resto de nós, em geral, tem carência – afinal, ao falarmos, buscamos o outro, nos comunicamos, procuramos algo em comum. Se Vogler, com sua aparência serena e seus olhos

claros, aquieta-se dentro de si, ela deve ter alcançado esse ponto da verdade em que alguém se basta a si mesma.

Em suma, a linguagem seria a intermediária, infelizmente necessária, para se alcançar a verdade transcendental ou a experiência real. Ela estaria entre nós e o ser, entre nós e o mundo. Seria tanto ligação quanto separação. Ligação, pois seu uso permite entender melhor o real, o ser. Separação, pois sua presença veda o contato direto com este real. Alma quer a linguagem para se ligar mais a Vogler, a quem ela admira crescentemente ao longo do filme e de quem se sente, a cada dia, mais próxima. Mas nunca é o suficiente. Pois falta a palavra, o discurso. O que é trágico é que, em grande medida, a admiração e o amor de Alma são por aquela mulher que não fala e que, por isso mesmo, parece sofrida, mas plena. O encanto de Alma é pelo silêncio de Vogler, que ela, entretanto, deseja quebrar. O filme de Bergman poderia ser descrito, metaforicamente, como um filme sobre um amor impossível, mas não de Alma por Vogler ou da enfermeira pela paciente, e sim da linguagem pelo silêncio, que a fascina e a destrói, a atrai e a repele.

Não por acaso, a cena mais erótica do filme é quando Alma conta a Vogler uma experiência sexual de seu passado. São alguns longos minutos de narrativa oral: as duas mulheres estão no quarto e a confidência é feita. Bergman, contudo, não usa uma imagem sequer de como teria sido aquela experiência sexual que se dera antigamente na vida de Alma. Não há um *flashback*, por exemplo. Só temos as palavras da personagem, que ecoam em nossa imaginação, onde a libido passa a ser incitada exatamente porque é deixado espaço para ela. Ou seja, também ali o filme deixa sua matéria principal, a imagem, faltar. É uma espécie de silêncio ou ao menos de contenção da imagem explícita – que seria a pornografia – em nome da ambiguidade do erotismo. O silêncio silencia.

* * *

Ora, é precisamente aí que reside a tarefa da filosofia diante da arte, mas também de Alma diante de Vogler: compreender esse silêncio, compreender essa interdição de uma abertura completa de sentido pela fala coerente. Não se trata, porém, de acabar com o silêncio para fazer emergir então o som e o sentido. Se a equação fosse somente essa, admitiríamos que, de um lado, estão o silêncio ou o caos e, de outro lado, estão o som ou a ordem, cabendo por consequência a esses triunfar sobre aqueles. O desfecho, nesse caso, seria que o silêncio deixaria de ser silêncio. Deixaria de existir. O desafio, porém, não é matar o silêncio, mas sim lhe interpretar o sentido, que, entretanto, sempre escapa. Nem a filosofia tradicional e nem a enfermeira Alma suportam esse silêncio. Nem sempre nós suportamos tal ausência, a falta. Irrompemos contra elas, querendo presença, preenchimento.

O pecado comum da filosofia diante da arte é extirpar seu silêncio. Não há outro pecado que ocorra em *Persona* que não seja esse, ao contrário do que dá a entender a constrangedora tradução do título do filme para o português, *Quando duas mulheres pecam*, que enfatiza a insinuação de lesbianismo como um assunto moral do filme – isso é o que menos importa nele. O pecado, se é que existe, seria o silêncio de Vogler ou a incapacidade de Alma de suportá-lo. O resto é o resto. O que Alma tenta, diante de Vogler, é o que muitos filósofos tentam diante da arte: desfazer o silêncio pelo qual toda obra resiste a ser interpretada por completo, o silêncio pelo qual seu sentido nunca se desvela por inteiro. Alma comunica-se, de algum modo, com Vogler. Mas não é suficiente. Ela não aguenta o que falta.

Persona, de Bergman, é um filme sobre a relação que entretemos com essa ausência decisiva que é a mudez: a ausência de fala que, cognitivamente, torna-se ausência de sentido. Os gregos já assimilavam, pela palavra *logos*, a fala e a razão, a linguagem e o sentido, o discurso e o significado. Havia uma interconexão entre as duas coisas. Isso seria o signo distintivo da humanidade, o que faria de um ser humano, de fato, um ser humano. Na falta dessas qualidades, restaria nada além da

loucura. E é exatamente assim que a atriz Elisabeth Vogler, à medida que não fala, tende a ser classificada. É louca. Na verdade, contudo, ela é menos louca do que enlouquecedora. Pois a falta de fala, que seria um sinal da sua loucura, é o que acabará por levar quem está à sua volta, ou seja, Alma, a enlouquecer. E não seria um sinal de loucura a incapacidade de lidar com a falta ou o silêncio?

No decorrer do filme, portanto, quem veremos realmente enlouquecer é a enfermeira Alma. Não fosse pelo silêncio de Vogler, ao menos após a sua saída do hospital, ela teria uma vida aparentemente racional e razoável. Em geral, ela está calma, não tem histeria ou gestos bruscos, não faz nada fora do que seria normal e corriqueiro, apenas procura uma existência apaziguada na ilha em que vive, na companhia de Alma. Esta, porém, tolera cada vez menos o silêncio da outra, e ao mesmo tempo ambas vão ganhando um tipo estranho de intimidade. Totalmente sozinhas na ilha, tendo apenas uma à outra, vão se misturando. O filme, com isso, por vezes alterna entre o tom de enredo psicológico, de surrealismo onírico e até de terror sinistro. Fato é que o silêncio de Vogler enlouquece a fala de Alma.

Nós assistimos à compulsão interpretativa de Alma diante do silêncio de Vogler, acompanhamos o seu desespero diante da recusa terminante da quebra da mudez. Alma não aguenta sua tarefa, que se torna assim um fardo pesado para ser carregado, um malfadado – embora amado – destino. Isso porque o silêncio, além de confundir epistemologicamente porque não esclarece com a fala qual é o seu sentido, pode também ofender afetivamente. Alma não quer apenas entender o que se passa com Vogler. Quer também que Vogler dirija a ela um som, que fale com ela. O que custaria, afinal? Mantendo-se em seu silêncio, Elisabeth Vogler dá à Alma a sensação de que não a ama, de que a partilha de vida que elas têm pelo período na ilha é falsa, de que nada de fato se criou entre elas. Alma não quer só uma coisa, quer duas: entendimento e amor, compreensão e desejo.

* * *

Tudo piora porque, em tese, o silêncio de Vogler é uma escolha. Do ponto de vista médico, ela está bem. Não há impedimento orgânico ou biológico para a sua fala. Ou seja, ela poderia falar, mas não fala. Sua garganta está saudável. Nada há de errado com suas cordas vocais desde que, subitamente, ela parou de falar no meio de uma peça em que representava Electra, da tragédia grega. Por que ela não fala, se pode? Essa pergunta é o que assombra o filme e, especialmente, o que assombra Alma. Nela, encerra-se aquilo que atravessa o filme como uma espécie de enigma, nunca de todo revelado, até porque, para que o fosse, Vogler teria de falar, o que ela não faz. O enigma vai ao fundo da tradição filosófica que fizera do homem este “animal que fala”, conforme a famosa definição de Aristóteles. O que resta de humano, quando falta a fala? O que resta de Vogler, sem discurso?

Contudo, outra qualidade que tradicionalmente distinguiria o ser humano dos demais animais seria a liberdade. E aqui aparece uma tensão. Pois Vogler não fala porque quer. Ou seja, abdica de uma qualidade humana, o discurso, graças a uma outra, a livre escolha. Evidentemente, toda escolha é motivada. Vogler pode ter razões, inclusive psicológicas ou da história da sua vida, para emudecer, mas nenhuma delas é um determinismo fatal. Se o ser humano é aquele ente que fala, isso significa que, ao mesmo tempo, apenas ele também pode emudecer. Só quem é capaz de falar pode também silenciar. Um pedaço de madeira não emudece ou silencia, uma vez que nem mesmo possui linguagem. Por isso, a enfermeira Alma não ficaria confusa intelectualmente ou ofendida afetivamente caso uma árvore não falasse com ela. Nem dirigiria à árvore estratégias desesperadas e violentas de provocação, como as que investe sobre Vogler. Ela pede uma palavra, convida para conversar. Implora por um som. Ela assusta, ameaça. Tudo na esperança de uma reação linguística. O máximo que consegue é um grito pontual.

Elisabeth Vogler permanece em silêncio. Mas, a despeito disso, o seu rosto se aproxima cada vez mais do de Alma. Sem as palavras,

as imagens desenham a aproximação dessas duas mulheres. É com uma estranheza, algo sinistra, que os dois belos rostos – que olhamos e que nos olham – vão se assemelhando, como o eco de uma imagem nebulosa que aparece no início do filme. O silêncio de Vogler não é suficiente para fechá-la. Alma se mistura a ela. Chegamos a nos confundir: quem é quem? O filme mostra o ser aquém do princípio de individuação que nos distingue uns dos outros. Elas estão, subitamente, juntas, como na assombrosa e mais marcante imagem do filme, na qual os dois rostos são fundidos. Vogler está em Alma e Alma está em Vogler. Haverá experiência amorosa sem esse risco?

O filósofo Gilles Deleuze, por isso, achava que Bergman era um mestre no cinema de afeto, na produção de imagem-afecção. Ele o faria justamente por essa prioridade do rosto, do primeiro plano. Só que, em *Persona*, o procedimento tem o seu ápice, pois os afetos fundem os rostos. Dois viram um. Um vira dois. Não mais sabemos onde termina Vogler e onde começa Alma. Como se as suas afecções as tivessem misturado. Quase como se fossem aquelas duas meninas, sinistramente unidas pelo cabelo em comum, que o artista plástico brasileiro Tunga eternizou, as *Xifópagas capilares*. É esse ser sem início nem fim, sem margem ou definição, é essa perturbação de ser, é isso que o silêncio de *Persona* abre para nós.

O som das gerações

Por Roberto Veiga*

O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação.

Fayga Ostrower

(...) eu lhe pedia perdão, perguntava-lhe o que era preciso fazer para que voltasse a me preferir, para que gostasse de mim mais que aos outros; queria que me dissesse que já estava tudo certo, suplicava-lhe como se ela pudesse modificar à vontade sua afeição por mim, ou a minha, só para me dar prazer, apenas pelas palavras que ela diria, segundo minha boa ou má conduta. Não sabia eu então que o que eu sentia por ela não dependia nem de seus atos nem de minha vontade?¹

Marcel Proust

Com a exibição e o debate de *Saraband*, concluímos o seminário *Rostos de Bergman: vida e morte em um plano*. Ao longo desse ciclo, a atividade de interpretação/criação, explicitada por Ostrower² na epígrafe foi nossa prática constante face a um leque de possibilidades e alteridades aberto a cada sessão, ou seja, um trabalho em rede para

* Doutor em Antropologia Cultural (Unicamp) e professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

1 PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

2 OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 167-182.

produção e análise de significados possíveis, cruzando, dialogando com, justapondo as muitas experiências e atribuições de sentido que diversas gerações ofereceram.

Somos seres da contingência, obcecados pelo absoluto e pela transcendência, criadores e criaturas obrigados a joeirar todos os dias no mundo arbitrário e finito que inventamos. Ele é marcado por ambiguidades, polissemia e incerteza. Vivemos um equilíbrio instável que nos obriga a nos reinventarmos, e o acaso e os imprevistos não nos esquecem.

Que selos foram abertos? O quinto para que aguardássemos que se ampliasse o número de companheiros necessários para o encaminhamento de uma solução final? Olharíamos então para o óleo sobre tela de El Greco (222,3 x 193 cm, 1608-1614, Metropolitan) sem saber ao certo se seria a abertura do quinto selo ou a visão de São João testemunhando os mistérios do Apocalipse?³

Fitaríamos a pintura que El Greco deixou incompleta, mutilada por uma restauração em 1880, e a perceberíamos como uma “obra aberta”, um convite à nossa imaginação e debateríamos “as maneiras plausíveis de visualizar aquilo de que temos uma informação incompleta”?⁴ Receberíamos as vestes brancas ou as reinterpretações de Picasso, Marc, demais artistas, historiadores e críticos de arte sobre essa obra, sua filiação à tradição cubista espanhola e seu impacto para Cézanne e outros?⁵ Ou aguardaríamos a abertura do sétimo selo, os sete anjos e suas sete trombetas? Significado, completude, superação, solução definitiva, estabelecimento da mensagem final e o desejo do absoluto realizado.

3 CHRISTIANSEN, Keith. The opening of the Fifth Seal (The Vision of Saint John) 1608-14. In: DAVIES, David et al. (Org.). *El Greco*. Catalogue Entries Xavier Bray. London: National Gallery Company, 2003. p. 210-213.

4 BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 39-40.

5 CHRISTIANSEN, Keith. The opening of the Fifth Seal (The Vision of Saint John) 1608-14. In: DAVIES, David et al. (Org.). *El Greco*. London: National Gallery Company, 2003. p. 210-213.

Um dos mestres de El Greco nos oferta uma possível alternativa pictórica. Ticiano nos legou *Baco e Ariadne* (óleo sobre tela, 175 x 190 cm, 1522-1523, National Gallery). Baco (Dionísio), no seu carro puxado por guepardos, e seu cortejo de Sátiros, Bacantes e Sileno a surpreendem em Naxos.

Ariadne parece despertar – talvez o único momento de real lucidez que temos – e se dar conta de que foi abandonada por Teseu na ilha. Com o rosto voltado inicialmente para a linha do mar no horizonte, vendo o barco do ateniense afastar-se de Naxos, e deslocando-se surpreendida e temerosa pela presença de Dionísio arrebatado por sua beleza, ela expressa o duplo impacto sofrido.

Há uma coroa de estrelas lançada no canto superior esquerdo da obra, que pode ensinar várias leituras. Seria a coroa de ouro, presente de núpcias do deus e que, após a morte de Ariadne, sob forma de constelação é colocada no céu, ou Ariadne levada para o firmamento pelo deus e transformada em círculo de estrelas, ou...

Mas, pensando em Ticiano e na Renascença, não seria esta coroa de estrelas o que, de fato, um artista nos oferece? Uma forma de transcendência que nos permite leituras “que, em vez de nos distanciar do real, dele nos aproximam ainda mais, e também de nós mesmos”?⁶

Numa outra vertente, parte de nossa tradição cultural plural, Yourcenar⁷ explicita, também articulando religião e arte:

6 CASTELLO, José. O repórter depõe as armas e a literatura na poltrona. In:_____. *A literatura na poltrona: jornalismo literário em tempos instáveis*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 9-38.

7 YOURCENAR, Marguerite. *La couronne et la lyre: poèmes traduits du grec*. Éditions Gallimard, 1979, p. 98.

Do original: « Le Seigneur qui vaticine à Delphes n'énonce ni ne cache: il signifie', avait dit magnifiquement Héraclite. C'est le mystère du signe qui fit pour les Grecs la poésie de l'oracle, mystère tantôt dû à l'ambivalente obliquité de la réponse [...] tantôt à une métaphore insolite [...] tantôt encore à une sorte d'involution verbale qui drape et recouvre ce qui est signifié, donnant ainsi à l'oracle cette riche et déconcertante étrangeté qui est celle des songes. Ce goût de l'ambivalent, de l'insolite, et de l'involution verbale se retrouve fréquemment chez le poètes grecs ».

“O Senhor que vaticina em Delfos não anuncia nem esconde: ele significa”, dissera magnificamente Heráclito. É o mistério do signo que foi para os gregos a poesia do oráculo, mistério devido tanto à ambivalente obliquidade da resposta (...) quanto a uma metáfora insólita (...) tanto ainda a um tipo de involução verbal que vela e recobre o que está significado, dando assim ao oráculo esta rica e desconcertante estranheza que é a dos sonhos. Este gosto do ambivalente, do insólito, e da involução verbal se encontra frequentemente nos poetas gregos.

Ao discutir a relação autor/leitor na elaboração/leitura de um romance, uma relação de cumplicidade crítica e não de simbiose, Pamuk⁸ nos lembra que, nessa conversa, ler um romance “significa compreender o mundo por uma lógica não cartesiana – ou seja a constante e inabalável capacidade de acreditar ao mesmo tempo em ideias contraditórias”.⁹ Podemos pensar que essa abordagem reporta-se não apenas ao romance, mas remete-se à arte e à religião.

Dos três modelos de interpretação/explicação do significado do mundo humano, a religião e a arte, fora da êxedra, nos possibilitam lidar com paradoxos, contradições e ambiguidades, que marcam nossa existência, de uma forma criativa, assim como jogar com a tensão entre polos que se desafiam e dessa inquietação tirar seu vigor e gerar uma produção cultural sedutora e instigante que pode enriquecer, desenvolver e mobilizar as pessoas pela vida afora.

Não só a literatura e os oráculos têm esse poder, mas todas as grandes obras de imaginação: filmes, músicas, quadros, esculturas, peças de teatro, óperas etc. Em suma, essas realizações “que invadem, desestabilizam e completam pessoas” são “objetos agudos que penetram, contaminam e atordoam (...) cortantes como facas”.¹⁰ Buscamos uma

8 PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

9 Ibidem, p. 22-23.

10 CASTELLO, op. cit., p. 15.

transcendência que nos ofereça uma perspectiva ampla, rica e complexa do real humano, boa para pensar, interpretar, criar e compartilhar, como o recurso a símbolos, signos, ícones etc. deve nos possibilitar. A arte pode ser tudo, menos cômoda. É preciso ter coragem e disposição a cada aproximação.

O que, de fato, buscamos ao interpretar – e em que época de nossa vida – uma obra de arte? Ela é o enigma a ser desvendado e explicado ou, feito Édipo, somos nós o enigma que temos de entender para que o significado se torne visível? O que nos seduz, o que queremos ver e o que estamos dispostos a deixar que nos surpreenda? Como lidamos com o precário e o absoluto? Que remissão nos importa?

Levando em conta que somos meros seres humanos, em cujas veias corre sangue e não o *ikhor* dos deuses olímpicos, pedimos ao interlocutor – a Deus, à Arte ou ao Amor Humano – o quê?

Em *Saraband*, os 10 duetos ou danças para pares seguem buscando respostas ou algum tipo de acordo possível para resolver ou esvaziar a tensão entre, por um lado, o provisório, o desencontro de alteridades, a solidão ao nos depararmos com desejos, expectativas, decepções afetivas e sensuais e, por outro lado, a busca de um absoluto, de uma resposta que dê conta de todas essas demandas de uma plenitude realizável na duração de suas vidas.

A sarabanda remete-se à Suíte barroca, uma sequência instrumental baseada em danças que foram sendo estilizadas por gerações de compositores para serem ouvidas por uma plateia. O padrão tradicional é *allemande, courante, sarabanda e giga*, ao qual podiam ser acrescentados *prelúdio, minueto, bourrée e gavotte*, como Johann Sebastian Bach o fez em suas seis *Suítas para violoncelo*, BWV 1007-1012. Inclusive, nelas a sarabanda pode ser considerada “o centro espiritual de cada suíte para violoncelo”.¹¹

11 SIBLIN, Eric. *As suítas para violoncelo: J. S. Bach, Pablo Casals e a busca por uma obra-prima barroca*. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 38.

De provável origem espanhola, possível influência árabe, a Sarabanda, considerada “uma pantomima sexual de expressividade sem igual”, foi proibida na Espanha em 1583. No século XVII chegou à península italiana e alcançou a corte francesa, onde seu processo de transformação acentuou-se e tornou-se a base para a forma musical dos compositores de Suítes. Ao dialogar com os estilos musicais italiano e francês em voga, na vasta rede europeia que articulava os compositores, instrumentistas, cantores, patronos etc. de sua época, J. S. Bach acrescenta sua contribuição pessoal às suítes, no caso das para *cello* provavelmente tendo como primeiros interlocutores Christian Ferdinand Abel e Christian Bernhard Linke, dois notáveis violoncelistas da capela principesca de Kothen.¹²

A Sarabanda da Suíte nº 5 em dó menor, BWV 1011, de Bach – assim caracterizada por Mstislav Rostropovich: “Seu sombrio desenho melódico é tão peculiar que ela parece música contemporânea”¹³ – marca duas cenas em *Gritos e sussurros*: quando, superando os obstáculos, há uma promessa de aproximação/reconciliação entre Maria e Karin, que logo vai se revelar frágil e, mais para o final do filme, aquela em que Anna, qual uma Pietá, acalenta Agnes, talvez o momento de maior ternura, compreensão, entrega e reciprocidade em *Gritos e sussurros*, linguagem gestual e musical articuladas reforçando o sentido.

No caso de *Saraband*, há frases musicais da Suíte de Bach que acompanham as referências à falecida Anna, mulher de Henrik e mãe de Karin, personagem que parece sintetizar a possibilidade de o amor

12 BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 142. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004. BOMBA, Andreas. Suites pour violoncelle seul de Bach, BWV 1007-1012. In: *Suites for Solo Cello BWV 1007-1012*. Germany: Hanssler-Verlag, 1998. p.17-18. PERGAMENSHIKOV, Boris. Réflexions sur les Suites pour violoncelle seul de Bach. In: *Suites for Solo Cello BWV 1007-1012*. Germany: Hanssler-Verlag, 1998. p. 18-20.

13 SIBLIN, op. cit., p. 221.

existir e de ser mais forte que a morte (na linha de uma tradição cultural europeia que data, pelo menos, da Idade Média), a música também como uma ponte entre dois mundos. Não somos mais uma voz solitária que clama no vazio.

Quanto à *Sonata de outono*, podemos vislumbrar uma Charlotte acessível, através de uma pequena fissura na fachada oficial da grande intérprete, quando ela toca um Prelúdio de Chopin e se permite uma quase confidência.

Mas o desafio permanece. Emoções não se repetem. Ninguém pode viver a mesma emoção duas vezes. A cada momento, ela é uma experiência totalmente nova e surpreendente, seja de dor ou prazer, independentemente do que que já tenhamos vivido. A cada situação a emoção é vivida como se fosse a primeira vez. Ela é única, e o fato de ser simultânea não significa que seja similar para os envolvidos.

O problema óbvio é que, sem sermos o Lorenzaccio de Alfred de Musset, temos de fazer escolhas, que se materializarão em atos, eficazes ou não, que se remetem à construção/desconstrução/reconstrução de nossas identidades relacionais, abrindo e fechando possibilidades de nossos potenciais se viabilizarem e que acabarão, em alguma medida, por nos definir para os outros. Seja como for, ser adulto é fazer escolhas, escolher é perder, e perder é sofrer.

A busca do sentido implica também assumirmos estarmos em um processo, participando de uma rede em fluxo constante, como a plasticidade humana o permite, que também nos transforma, tendo ciência de que não existe uma interpretação/criação perfeita, completa, definitiva, por mais capacitados que sejamos.¹⁴

No plano das relações pessoais, em particular as de casal em suas inúmeras possibilidades e as não menos variadas de família, como *Gritos e sussurros*, *Sonata de outono* e *Saraband* explicitam, ao tematizar a

14 CASTELLO, op. cit., p. 37.

intimidade afetiva e sensual básica de todos nós, os desafios e impasses são cotidianos.

Outro cineasta às voltas com as várias possibilidades de formar um casal e a precariedade, a instabilidade e os limites dessa relação é François Truffaut, que em entrevista declarou: “[O amor] é o tema mais importante. É o tema dos temas. Pode muito bem merecer que lhe consagremos a metade de uma carreira (como Bergman), ou três quartos (como Renoir). Porque cada narrativa tem seu próprio valor, assim como o amor é único”.¹⁵

Eventualmente, surpreendemo-nos com nossos próprios atos e reações. Para nossa amargura, há momentos em que ficamos abaixo de nossos próprios padrões. Passamos por transformações não lineares, nem contínuas e muito menos em uma única direção, e não nos damos conta, às vezes, de que os outros não estão aguardando inertes nossas decisões sobre que mudança de rumos tentaremos, mas eles também têm de continuar em alguma direção. Sabemos que é possível amar alguém de quem não gostamos nem um pouco, visto um sem-número de relações familiares. Dor é proporcional a prazer. Só quem nos pode abrir as portas do paraíso pode nos fazer comer o pão que o diabo amassou, da mesmíssima forma que nós também o somos capazes para os outros.

O que nunca podemos olvidar, pois o preço é a entropia, é que fronteiras são vastas faixas porosas e móveis que ensejam e viabilizam trocas. Seres humanos, queiram ou não, são inevitavelmente produtores de diferenças, o que torna possível e estimula o desenvolvimento de nossos potenciais criativos e expressões de individualidade.

15 INGRAN, ROBERT; DUNCAN, Paul (Éd.). *François Truffaut: Auteur de films 1932 – 1984*. Koln: Tachen, 2004., p. 65. Do original: « [L’amour] est le sujet le plus important. C’est le sujet des sujets. Il peut très bien mériter qu’on lui consacre la moitié d’une carrière (comme Bergman), ou les trois quarts (comme Renoir). Parce que chaque récit a sa valeur propre de même que chaque amour est unique ».

Se “as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” – Manguel¹⁶ cita Michael Baxandall para avivar em nossa memória que o que, de fato, explicamos são as múltiplas camadas de interpretações, comentários, versões, valorações e juízos a respeito das imagens, e não as próprias. Ele tem o cuidado de ressaltar que algumas dessas apreciações podem se tornar igualmente obras de arte.¹⁷ Ampliando esse último ponto, isso nos possibilita pensar, guardadas as especificidades de cada uma delas em seu registro próprio, as várias possibilidades de transformação de uma modalidade de linguagem em outra.¹⁸

Desse modo, retomamos *Baco e Ariadne*, de Ticiano, relendo Ovídio e Catulo, as apropriações da *Divina Comédia* de Dante por Sandro Botticelli e Salvador Dalí, a versão musical de Modest Mussorgsky e Maurice Ravel para os quadros de uma exposição e, no caso de Bergman, lembrando que a voz humana é o primeiro instrumento musical, a sua transcrição para outro instrumento, considerado o que mais se aproxima dela, isto é, o *cello* viabiliza diálogos em *Gritos e sussurros* e *Saraband*, e a para piano em *Sonata de outono* vai na mesma linha. Cordas, madeiras, metais, percussão entrando como coadjuvantes quando necessário.

Leach já discutia que boa parte dos nossos processos simbólicos de produção e interpretação de significado e a resultante comunicação social dependem dessas transformações, muitas delas simultâneas, vide o cinema, a ópera e o teatro, notórios exemplos rematados. Contudo, ser uma prática não significa que o caminho já esteja pavimentado e o trajeto facilitado. A obra de Proust que o diga, e *Um amor de Swann*, de Volker Schlöndorff (1984), permanece um caso raro de transposição da sua produção literária para a tela.

16 MANGUEL, Alberto. O espectador comum: A imagem como narrativa. In: _____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-33.

17 Ibidem, p. 21, 28-32.

18 LEACH, Edmund Ronald. *Cultura e Comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

No nível mais cotidiano dos seres da linguagem, ter “prazer com um romance é desfrutar o ato de partir de palavras e transformar essas coisas em imagens mentais. Ao visualizar na imaginação o que as palavras dizem (o que elas querem nos dizer), nós, leitores, completamos a história”.¹⁹ Para Castello²⁰ “a imaginação, a memória, a história, a sensibilidade de quem lê” estão sendo acionadas, conscientemente ou não, pois interpretamos um texto com nossa trajetória de vida e seus percalços e realizações. Essa mesma e difícil construção de nossa subjetividade, que marca e modifica nossas relações com nossos pares, para o melhor e para o pior, manifesta-se em nossa apropriação das construções simbólicas. “Cada um lê com o que tem, lê com o que é, lê como pode”.²¹

Como se espera de uma grande obra de ficção, o cinema de Bergman nos oferta uma aproximação do real humano e do que podem ser nossa subjetividade e nossas aspirações. Dá uma perspectiva mais ampla para o nosso olhar. Obra de ficção que, para Truffaut,²² é uma traição bem organizada da realidade, para Kiarostami²³ uma grande mentira que contamos, nada é real, mas o todo sugere a verdade.

Quem tirou a última fotografia de Marianne e Johan na cama, que Marianne nos exhibe no epílogo de *Saraband*?

19 PAMUK, op. cit., p. 22.

20 CASTELLO, op. cit.

21 Ibidem, p. 37.

22 INGRAN, op. cit., p. 199.

23 KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami: 1973-2003 – fotografias*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 87.

Apresentação de **Sonata de outono**

Por Denise Costa Lopes*

Sonata de outono (1975), como muitas outras obras de Ingmar Bergman, é sobre dor. Dor inerente à existência humana. Nascida do amor, no contato com o outro, nosso duplo espelho. Logo no início do filme, um trecho do livro de Eva (Liv Ullmann) nos dá pistas da importância do olhar e do amor do próximo para nosso próprio reconhecimento e autoestima: “É preciso aprender a viver. Treino todos dias. Meu maior obstáculo é não saber quem sou. (...) Se alguém me amar do jeito que sou, talvez eu finalmente arrisque a olhar para mim mesma”.

A dor de amor que *Sonata* trata não nasce de uma relação banal. Surge de um amor que se diz incondicional. Charlotte, a exímia pianista interpretada magistralmente por Ingrid Bergman, volta a reencontrar as filhas, Eva e Helena (Lena Nyman), depois de muitos anos ausente. Nesse retorno, as diferenças e as dificuldades de comunicação, expressas sobretudo no desespero da fala incompreensível de Helena, atingem o ponto máximo e traduzem o amor entre mãe e filhas em mágoa, ódio e culpa.

No livro autobiográfico *Lanterna mágica* (1987), Bergman relata, entre outras coisas, a conturbada relação com sua mãe, que ficou sem visitar por longo tempo. Depois da sua morte, ele realiza o curta *O*

* Doutora em Artes Visuais (Escola de Belas Artes, UFRJ) e professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

rosto de Karin (1984), uma colagem de fotos desta em várias fases de sua vida. A tentativa de decifrar a mãe pela imagem, e de, talvez assim, buscar algum entendimento e aproximação com ela, é construída sem falas ou textos, aprofundando ainda mais a incomunicabilidade entre os dois e o enigma que ela representaria para ele. Em *Sonata*, ao contrário, o regresso de Charlotte é acompanhado de inúmeras memórias verbais.

Na definição do que seria uma sonata talvez esteja a melhor resposta para o que Bergman constrói na tela. Forma musical que combina dois temas que produzem um contraste, a sonata seria como o resultado da interação entre Charlotte e Eva. Amalgamadas para todo o sempre em suas diferenças, estariam fadadas a viverem em oposição e dissonâncias. A forma musical expressa em forma fílmica será trabalhada em sutis confrontos marcados por citações musicais, que expressam principalmente maneiras de sentir e de se expressar contrastantes.

Na sequência mais marcante do filme, mãe e filha se revezam ao piano interpretando, não por acaso, uma obra de grande ambiguidade tonal: o prelúdio op. 28 nº 2 de Chopin. Charlotte explica que Chopin é “sentimental, mas não enjoativo”, que tem sentimento, mas não sentimentalismo, que é “orgulhoso, apaixonado, aflitivo e viril”, mas não “uma velhinha melosa”, que “fala de dor, não de devaneio”, e que para interpretá-lo é preciso “ser calma, precisa, firme”, pois “há dor, sem parecer”. Dedilha demonstrando as viradas na composição: “Vem o alívio, mas ele some e fica só a dor. É controle total o tempo todo”. E completa: “O prelúdio deve parecer feio, nunca agradável. Deve parecer errado”.

A explicação de Charlotte expõe a forma cinema do próprio Bergman. Em que todo esforço é voltado para dizer aqui há dor, mas ela será escondida, grave, nunca piegas, patética ou sentimentalóide. Resume também a expressão de ser da personagem, tão diversa da filha, que toca a mesma peça de maneira vacilante e melancólica, como se a

dor viesse de uma fratura exposta. O duelo distingue o tipo de personalidade da dupla e expõe o fosso emocional entre elas. Aponta ainda para o tipo de arte que interessa a Bergman.

O retorno às agruras passadas das duas sugere também um regresso à própria evolução da arte musical. Bach, Mozart, Beethoven e Chopin, expoentes cronológicos na composição de sonatas, pontuam as lembranças mais duras narradas por Charlotte e dão literalmente o tom das emoções vividas por ela nesses momentos. A cada compositor há a descrição literal de como ela viveu suas emoções à época. Andamentos musicais conduzem, assim, o ritmo fílmico. A passagem das estações do ano, presente no título do longa, e as variações de enquadramento, cor e luz ajudam a marcar a passagem do tempo na tela.

Uma certa simetria entre natureza e homem, como existências cíclicas, enigmáticas e complementares, confere uma dimensão humana à trama. A tradição pictórica de mestres como Pieter Bruegel, que, em sua célebre série de quadros sobre as estações do ano, narra a vida em completa sintonia com essas mudanças, parece reverenciada. Como em toda obra de Bergman, o tempo de *Sonata* é cíclico e volta sempre, como o eterno retorno de Nietzsche.

As dores de Eva e Charlotte nos remetem a dores maiores, originárias do próprio homem, preso à sua condição mortal e às suas origens. Nietzsche, quando fala que o homem não se esquece nada de sua dor originária, compreende a memória como algo material. Um material “sobrevivente”, segundo Didi-Huberman, plástico, capaz de absorver metamorfoses, apagamentos, transformações, e, em especial, esquecimentos indispensáveis à rememoração. Memória e sensação como o material das coisas.

Nos *flashbacks* construídos por enquadramentos seccionados por portais, pilastras, portas, em ambientes amplos e com profundidade, ou por projeções em espelhos, Bergman materializa em imagens as memórias de Eva. Mas não nos deixa ver as de Charlotte. Os relatos da

mãe são sempre pontuados por descrições de obra executadas por ela durante o fato lembrado. Memórias transformadas assim em melodias imaginadas ou ouvidas. Como materialidades, visual de Eva e sonora de Charlotte, postas em rivalidade.

Quando se desculpa por não ter estado na morte do neto, Charlotte narra que estava gravando as suítes de Mozart e diz que em Mozart “a dor é intacta”. Ao lembrar outro momento de ausência, fala que tocava o concerto para piano nº 1, em dó maior, de Beethoven, em Hamburgo, e que no jantar pós-espetáculo teria se lembrado da sua interpretação aclamadíssima da mesma peça, no dia 18 de agosto de 1934, em Linz, aos 20 anos de idade.

A data proferida com tamanha precisão, que causa imediata estranheza, foi véspera do plebiscito que confirmou Hitler como *Führer* por 89,9% de aprovação dos eleitores. E Linz, na Áustria, vizinha à localidade natal daquele que acumulava as funções de chanceler e presidente da Alemanha desde a morte do presidente Paul von Hindenburg, em 2 de agosto de 1934, nada mais era do que o local escolhido para sediar o templo da arte ariana. “A plateia estava lotada. Tocamos como deuses. A orquestra estava inspirada. O público aplaudiu de pé e no final fizemos uma fanfarrá”, teria lembrado o maestro de Charlotte durante o jantar.

O ano do concerto em Hamburgo – outra cidade escolhida como símbolo do Terceiro Reich –, marcado como declínio de sua performance, que a faz querer parar de tocar e voltar para o convívio familiar, não é dito, mas pode ser entendido próximo do fim da Segunda Guerra Mundial. Charlotte se queixa que aqueles foram anos “infernais”: “Minhas costas doíam. Não conseguia estudar. Compromissos importantes foram cancelados. Minha vida parecia não ter significado. Estava com a consciência pesada”, diz.

A carreira de Charlotte, como a de Bergman, que estudou na Alemanha, aos 17 anos, por volta de 1935, se construiu exatamente

durante da ascensão de Hitler. Como muitos de sua época, Bergman flertou com o nazismo por longos anos e disse ter sentido profundo desprezo por si mesmo ao fim da guerra. Confessa em *Lanterna mágica* que só foi acreditar que as imagens do Holocausto eram verdadeiras muito tempo depois de elas já estarem circulando na Europa. Hitler e o nazismo não são citados nos seus filmes, mas estão presentes no subtexto de vários. *Sonata* precede *Ovo da serpente* (1977), no qual ele se dedica a mostrar como o nazismo se engendrou na Europa, e faz parte de um conjunto de filmes em que o diretor expia sua culpa por não ter percebido o mal que se acercava.

Charlotte, como um alter ego do diretor, diz:

O sentido da realidade é uma questão de talento (...) Deve haver inúmeras realidades, não só esta que percebemos com nossos sentidos, mas um amontoado de realidades se sobrepondo umas às outras. É medo e presunção acreditar em limites. Não existe limites, nem para os pensamentos. É a ansiedade que impõe limites.

A fala nos remete à cegueira de Bergman e de boa parte de sua geração, e também a Freud, que, em *Além do princípio do prazer* (1920), vai dizer que a ansiedade é protetora e funciona como defesa adaptativa ao choque. Em seu trabalho com vítimas de traumas da Primeira Guerra Mundial, Freud observa que o grau de sanidade mental dos soldados respondia diretamente à intensidade da ansiedade que eles experimentaram pelo que poderia acontecer nas trincheiras. Aqueles que de alguma forma ansiaram pelo que viveriam voltaram, segundo ele, mais sãos.

Por meio dessa narrativa de Charlotte, Bergman parece querer dizer que se ele e seus contemporâneos não tivessem naturalizado os propósitos do nazismo, nem banalizado o mal contido como premissa no projeto de Hitler, talvez o mundo não tivesse assistido ao Holocausto.

Sonata de outono se compõe, assim, da fricção da dor e culpa de um diretor talentosíssimo, que parece ter entendido o sofrimento e a punição de viver de forma muito intensa.

Análise de **Sonata de outono**

Por Rosana Suarez*

A intenção deste ensaio é apresentar uma leitura do filme *Sonata de outono* (*Höstsonaten*, 1978) por meio de uma interpretação intuitiva de signos passíveis de serem encontrados na obra – ou a ela aplicados

A exemplo de *O sétimo selo* (1957), em *Sonata de outono* destaca-se igualmente um tema fundamental e, de certa forma, conexo. Enquanto naquele filme encena-se o jogo humano com a *morte*, em *Sonata* trata-se do confronto com a *doença* nas várias acepções e com toda a carga de sofrimento envolvida. Num sentido mais estrito, impera o tema da “doença da alma”; tanto a assim chamada *doença mental* quanto a *falha ética*.

A doença insinua-se, por exemplo, na viuvez de Charlotte Andergast – encarnada magistralmente por Ingrid Bergman –, que perde o marido em cenas entrevistas no início do filme. O tema alcança uma culminação no sério acometimento físico e mental da filha caçula de Charlotte, *Helena* (interpretada por Lena Nyman, também com brilhantismo).

No eixo metafórico de uma “partitura da gravidade” – numa acepção gráfico-musical –, pode-se dizer que a “nota” mais grave da *Sonata* é aquela em que Helena cai do leito ao chão e rola, desesperada, mal

* Doutora em Filosofia (UFRJ) e professora do Departamento de Filosofia da UNIRIO.

articulando algumas palavras. No mesmo eixo, percebe-se que a Sonata começa com “notas de cabeça”, como dizem os músicos. São notas “altas”, agudas, no reencontro entre Charlotte e Eva – a filha mais velha, personificada pela extraordinária atriz Liv Ullmann. Eva prontifica-se a hospedar a mãe na sua casa bem cuidada, após anos de separação, para consolá-la da viuvez. “Que saudades!”; “Que bom revê-la!” – exclama de forma estridente a dupla de protagonistas. No extremo oposto, quando a visita “desanda”, tem-se o mergulho de Helena.

Se a doença é o fio condutor de *Sonata de outono*, segue a hipótese central: o pivô da ação é Helena, a filha que, gravemente prejudicada, põe em jogo um tipo de “máquina de guerra” entre Charlotte e Eva. Aliás, o nome “Helena” designa o “pivô” por excelência no imaginário ocidental. Aquela que, no que pese mover-se pouco, como um eixo, põe em ação toda uma épica; no mito exemplar, a guerra entre gregos e troianos.

Com tais pistas em mente, passemos ao “primeiro movimento” desta exposição: a análise dos nomes das personagens.

Análise dos nomes “próprios”

Começamos com o seminal e sugestivo Charlotte Andergast. Em português, Charlotte é “Carlota”, diminutivo de Carla: “Carlinha”. Ora, um nome feminino associado a outro masculino – Carlos, Charles ou Karl – pode indicar que a nomeada abraçou a *profissão* em vez da família. O que confronta um preceito cultural ainda vigente na época da personagem, em que se reservava à mulher o papel de esposa e mãe. A profissão de Charlotte é artística, de musicista e concertista de sucesso. Aliás, não seria demais dizer que o filme aborda um ponto de transição e de tensão a respeito dos papéis tradicionais de gênero.

Enquanto já pertencente a outra geração, Eva, a filha primogênita, parece ter tido mais opções do que a mãe, embora encarne uma

personagem mais conservadora e não tão bem-sucedida. Ficamos sabendo que Eva se forma, escreve livros, namora; descasa e volta a se casar. Contudo, sintomaticamente, é o *marido* quem fala por ela sobre isso. É ele a narrar que Eva “não sabe ao certo quem é”, está cega quanto a isso; além de que gostaria de ser “amada pelo que é”. Voltemos, porém, a Charlotte Andergast.

No alemão, “*ander*” significa “outro”, e *Gast*, “convidado”. “*Andergast*” quer dizer literalmente “outra convidada” ou “outra hóspede”; uma “segunda” hóspede. Ao mesmo tempo, “*ander*” lembra a pronúncia inglesa para “*under*”, a significar algo “subposto”, *subterrâneo*.

Se a “segunda hóspede”, como o nome sugere, é Charlotte Andergast, entende-se que a “primeira hóspede” seja Helena, a filha trazida do sanatório para a casa de Eva antes da chegada da mãe e sem que esta o soubesse. É importante notar que Charlotte fica muito aborrecida ao ser informada de que Helena está na casa. Em princípio, por óbvio, pela complexidade da situação; mas também por ser a segunda a chegar, além de – como numa traição – a última a saber.

Ora, no imaginário tradicional, quem representa a “outra hóspede” na casa de Eva e, por associação, no Paraíso? Uma hóspede poderosa e geralmente associada ao subsolo? Ela é a *Serpente*. No enredo, temos, portanto, Helena, Eva e a *Serpente*. Esses são, possivelmente, os arquétipos de gênero mais marcantes da história do Ocidente. Estamos diante de uma “tempestade perfeita”, criada por Ingmar para Ingrid Bergman em *Sonata de outono*.

Assim como a tempestade umedece o solo e é propícia às escavações, passemos ao “segundo movimento” desta exposição: o estudo das figuras da mitologia antiga. Nesse enquadramento, Charlotte será comparada a Perséfone, a figura da mitologia grega associada ao mundo subterrâneo e às serpentes.

Estudo das figuras da mitologia

Perséfone é filha de Deméter – a deusa Terra – e irmã de Apolo e Dionísio, do mesmo pai, Zeus. Perséfone tem uma irmã, Despina, abandonada logo após o nascimento pela mãe. Por associação de ideias, a circunstância do abandono materno aproxima Despina de Helena, igualmente relegada por Charlotte em *Sonata de outono*.

O principal é que Perséfone simboliza a *duplicidade*.

Perséfone mora parte do ano no Olimpo, durante a primavera e o verão. Ali ela brilha e se chama “Cora” ou *Koré* (no grego, “moça virgem”): Charlotte, Carlinha. São consagrados a Cora o chá de plantas, o mel das abelhas e a flor do Narciso. Cora é “narcisista”, por assim dizer; um qualificativo que se pode atribuir, mesmo que superficialmente, a Charlotte.

No restante do ano, o outono e o inverno, Cora recolhe-se às profundezas. Ali ela se chama efetivamente “Perséfone”, tendo sido levada pelo tio materno, Hades. Nessa condição, ela encarna a deusa serpentina do mundo escuro, abissal.

O que causa, todavia, a oscilação de Perséfone? Num mito marcadamente agrário, ligado às estações do ano e às condições do plantio e da colheita, o tempo é cíclico: um tempo da repetição e do retorno. O epílogo da *Sonata* sugere mesmo algo semelhante na volta do envelope com a carta que encerra as “sementes” de um renovado convite.

Diz a lenda que Deméter, a mãe enciumada e superprotetora, recusara todas as ofertas de casamento para a bela filha, Perséfone, e a escondera, com o auxílio de Hades, no mundo obscuro. Com a intervenção da mãe arrependida, a filha consegue libertar-se. Numa solução de compromisso, porém, Perséfone não rejeita totalmente o Hades, o inferno. De acordo com o mito, ela come as “sementes de romã”. Estas selam o encontro entre os dois mundos, o da superfície e o subterrâneo, em mais uma versão do simbolismo agrário.

O outono é o momento em que Perséfone retorna às profundezas. E quanto ao inverno, esta exacerbação do outono? Segundo o mito, ele teria nascido da ira e do desgosto extremos da irmã, Despina, abandonada desde cedo pela mãe, Deméter.

Neste ponto, vale a pena recapitular ao sabor da “lógica” dos mitos e dos sonhos; talvez a mesma do *cinema*, que conta com deslocamentos, condensações e projeções. Temos aqui uma criança friamente abandonada pela mãe, que permanece grande parte do ano no “Olimpo”, onde colhe frutos e é homenageada na versão solar, “narcisista”. Temos a mesma mãe, agora outonal, a empreender a estação no inferno. Resta ainda especificar o lugar da filha primogênita, Eva, nessa equação. Dedicemos a ela um breve interregno.

Eva

A presença de Eva, uma das protagonistas, leva a privilegiar, numa associação com a narrativa religiosa, um mecanismo de culpa, remorso e expiação. Isso não falta a *Sonata de outono*, certamente; há indícios desde o começo do filme. Eva é casada com um pastor, mora na casa paroquial e toca na Igreja; ela menciona o nome “Agnes”, que significa “cordeiro”, um animal sacrificial.

Assim como a irmã, Helena, Eva é abandonada pela vaidosa “Cora”, sempre ocupada com um eventual sucesso ou fracasso nas artes. Eva sofre um aborto forçado e, mais tarde, a perda de um filho muito querido. Sobretudo ela ressentida a ausência da mãe. Tal falha é duramente cobrada no ápice dramático do filme, quando Eva torna-se repentinamente turbulenta com a ajuda do álcool.

Vale a pena interromper essa linha de raciocínio, porém, em proveito de um terceiro e último movimento desta apresentação. Nele se dará uma espécie de “transfiguração” das “personas” de Charlotte e Eva em direção a outro patamar, que será chamado de *trágico*.

Sonata: a máquina de guerra trágica

Concentremo-nos numa das cenas essenciais do filme: o da realização da peça de Chopin ao piano pelas protagonistas, Charlotte e Eva.

O que vemos num primeiro plano? Vemos Charlotte e Eva supostamente a competir; a mãe instigada a medir-se ao piano com a filha. Eva mostra-se frágil no contraste com a autoridade e a exuberância de Charlotte. Qual delas é a mais forte, Charlotte ou Eva? A resposta parece óbvia. A respeito disso, porém, estas são as hipóteses finais da exposição – e, assim esperamos, paradoxais.

Não há propriamente combate entre mãe e filha, mas sim *composição*, num plano lúdico e primordial. Charlotte compõe com Eva e vice-versa. Percebe-se o olhar comovido de Charlotte ao fitar Eva ao piano. Mais do que desgosto pela relativa inépcia da filha, há amor. Além disso, a suposta prevalência de Charlotte ao piano mal encobre a potência de Eva, que Charlotte adivinha muito bem. Como, porém?

Antes de tudo: qual a força de *Charlotte*? Na versão solar, enquanto Cora, ela se fortalece na fuga. Vira as costas para as filhas e o marido, foge do Paraíso para o Olimpo. Não seria demais dizer – a citar o título marcante do filme de Júlio Bressane – que ela “mata a família e vai ao cinema”, ao teatro e à sala de concertos. Ao fazê-lo, ela se poupa e fortalece. A história não acaba assim, porém. Na verdade, está apenas a começar.

É preciso entender que Charlotte é musicista. Ela se poupa, mas mantém o compromisso com a mais misteriosa das artes: a *música*. Tanto mundana e solar quanto musical e subterrânea, Charlotte/Cora/Perséfone encarna o mito *trágico*, apolíneo e dionisiaco, em toda a sua complexidade.

Ela o transmite diretamente a Eva, a filha primogênita. Esta faz da natureza materna um uso épico. Nutre-se da força regeneradora de Charlotte e da coragem desta para romper as amarras. Ao fazê-lo,

engole as sementes de romã e carimba o passaporte para o Hades. Empresta do tio materno o “mapa da mina” e – sempre atenta ao sinal aflitivo da doença e da loucura – resgata valorosamente a irmã, Helena, do sanatório para casa.

Talvez assim – apenas talvez – Helena/Despina não mais instaure o inverno definitivo e conceda afinal a Primavera.

Apresentação de **Saraband**

Por Lenivaldo Gomes*

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria autoacusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdo.

Clarice Lispector

O filme *Saraband*, de Bergman, se desenrola numa trama tensa e pulsional que envolve quatro personagens (Marianne, Johan, Karin, Henrik) e um fantasma, a foto de Anna, que funciona como um ritornelo.

Nas palavras do diretor:

O título evoca a bela suíte para violoncelo de Bach. A sarabanda é, na verdade, uma dança para casais. É descrita como muito erótica e foi proibida no século XVI, na Espanha. Ela acabou se tornando uma das quatro danças em suítes instrumentais barrocas, primeiro como o último movimento e mais tarde como o terceiro. O filme segue a estrutura da sarabanda: há sempre duas pessoas que se encontram. Em 10 cenas e um epílogo.¹

* Doutor em Letras (UFRJ) e professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.
1 BARBOZA, Naylini Sobral. “*Saraband*”: O habitus sueco o filme de Ingmar Bergman. São Cristóvão, SE, 2015. p. 66. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/3189/1/NAYLINI_SOBRAL_BARBOZA.pdf. Acesso em 19 jun. 2020.

Bergman não se refere ao *Prólogo* que antecipa a primeira cena e é justamente no *Prólogo* em que Marianne se apresenta ao espectador e assume a instância narrativa em primeira pessoa. Ela dirige-se diretamente à câmera e apresenta, com a ajuda de fotografias, os membros da sua família desfeita aos virtuais espectadores. Essa cena tem início após um plano de uma tela preta, acompanhada pelo som fúnebre de *Saraband*, peça musical que empresta o nome ao filme, e a inscrição “Para Ingrid”, a última mulher de Bergman, falecida em 1995.

Aqui cabe uma observação sobre essa tela preta que dá início ao filme. Os três signos que compõem esse quadro, a tela preta, a inscrição “Para Ingrid” e a música barroca de J. S. Bach, que duram 22 segundos, podem ser lidos como a presença incômoda do real, daquilo do qual não se pode fugir, da dor provocada pela presença da morte, sugerida no nome de Ingrid e, durante o filme, na foto de Anna, que, na função de ritornelo, ancora as relações entre os quatro personagens, e, no epílogo do filme, na tentativa de suicídio de Henrik e na falta de resposta de Johan às chamadas telefônicas de Marianne, que sugere a sua morte.

Esse quadro da tela preta e a cena das fotografias na mesa se complementam, um como a presença da morte com toda sua carga traumática de instauração de um real e a outra como um desejo de dar sentido à vida no plano da linguagem, em que as fotografias podem ser organizadas a partir de uma perspectiva da arte em uma história reveladora de uma dimensão estética da existência humana, aplacando a angústia da falta de um centro doador de sentido para vida, que existiu até o século XVII.

Esses elementos – a morte, o desejo e a linguagem – são mencionadas por Michel Foucault como os três fenômenos que estão presentes como enigmas a que o homem moderno se põe a perscrutar no campo da ciência e da prática psicanalítica:

(...) o homem com essa Morte que age no seu sofrimento, esse Desejo que perdeu seu objeto e essa linguagem pela qual, através da qual se articula silenciosamente sua Lei.

(...) a este estrangulamento da relação entre dois indivíduos, em que um escuta a linguagem do outro, libertando-se assim seu desejo do objeto que ele perdeu (fazendo-o entender que o perdeu) e libertando-o da vizinhança sempre repetida da morte (fazendo-o entender que um dia morrerá).²

As palavras de Michel Foucault bem poderiam ser um comentário do filme de Bergman, na medida em que esses elementos por ele citados podem ser observados nas dez cenas em que os personagens se encontram numa dança tensa de desejo e repulsa (Henrik e Karin) ou de desprezo e ódio (Johan e Henrik) ou de angústia e acolhimento, em que “um escuta a linguagem do outro”, quando Marianne assume a contradança com Johan, Karin ou Henrik.

2 FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 521.

Análise de *Saraband*

Por Liliâne Heynemann*

A primeira sequência de *Saraband*, um prólogo nomeado “Marianne mostra suas fotos”, nos dá a ver a imagem de uma mulher em plano americano mostrando fotos acumuladas sobre a mesa, às quais vai se somar, nos momentos finais do filme, o retrato de uma outra mulher já morta. A personagem, vivida por Liv Ullmann, relata didaticamente, olhando para a câmera, o que aconteceu com Johan, as filhas e com ela mesma ao longo de trinta anos.

Poderíamos reter essa imagem, constituindo a partir de seus problemas e ausências, um lugar de observação. E será de fato em torno de Ana, a mãe morta, “signo da bondade”, personagem tão recorrente na filmografia de Bergman, que o grandioso e decadente espetáculo do diretor vai se desenvolver.

É instigante pensar que as fotografias espalhadas sobre a mesa, com seu potencial de evocação e de registro da morte e, sobretudo, com sua complexa imobilidade, presentificam uma arqueologia da imagem que é um próprio do cinema de Bergman. Temos desse modo uma dimensão ensaística do filme que recusa uma relação orgânica, de equilíbrio com o movimento, como se deixasse permanecer sobre

* Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ) e professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

as imagens um conflito entre linguagens que não deve ser solucionado, mas exibido em grande escala. Podemos nesse sentido pensar com John Berger que uma fotografia, “sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto”.¹ A pintura interpretaria o mundo, traduzindo-o para sua própria linguagem, mas a fotografia não teria, de acordo com o autor, uma linguagem própria. Do mesmo modo, “um diretor de cinema pode manipular a confluência dos fatos que ele retrata, mas não o fotógrafo de uma foto imóvel”.² Sua única decisão recairia sobre a escolha do momento a ser registrado. Ele se refere ainda ao que chama de “quantum” de verdade, essencial para garantir a “eficácia” da foto.

Saraband (2003) é o último longa-metragem de Ingmar Bergman, feito para a TV e realizado em suporte digital. Ainda que uma conexão direta tenha sido negada pelo diretor, o filme em larga medida agencia o reencontro entre Johan e Marianne, personagens de *Cenas de um casamento* (1973). Eles foram casados, depois amantes, e, enfim, permaneceram separados e em silêncio ao longo de muitos anos. Esse vínculo, no entanto, é inescapável e os conduz sempre ao mesmo lugar, aquele do qual justamente fugiam. Podemos dizer que erraram pelo mundo, viveram outras paixões, mas só o seu relacionamento teve sentido, constituindo um evento simultaneamente fundador e intolerável. É um tema caro ao cinema e à literatura, este do retorno e das experiências que não podem ser apagadas. Alguém está morrendo, alguém morreu, há o reencontro, a história atual que se organiza em torno de um desaparecimento, (como no *roman noir*, não por acaso, um gênero que possui numerosas afinidades com vertentes do cinema³) trazendo à tona e aqui poderíamos dizer, à superfície

1 BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 53.

2 *Ibidem*, p. 58.

3 Sobre a relação entre a literatura policial e o *filme noir*, cf. HEYNEMANN, Liliâne. *Do indício da letra à evidência da imagem: o roman noir na Hollywood clássica*. Dissertação (Mestrado), ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

mesma do écran, como lugar de inscrição do tempo, todas as imagens do passado. Em Bergman o passado tem a violência da revelação, é uma verdade com o peso desse termo, não há interdito ou mediação. É também um tempo que não transcorre realmente, como mostra a sequência em que Marianne, já na ilha, irrompe sem intervalo temporal na sala imobilizada em uma época que imaginamos ser a da última vez em que esteve ali, com seus objetos e móveis desgastados, mas intensamente existentes, por assim dizer. Há um cuco que anuncia infantilmente as horas, o piano, a brincadeira com o espectador presumido: havia um tempo longo que já não há, subtraído pela câmera, um artifício que se denuncia no diálogo mesmo que a personagem mantém com seu interlocutor.

É tentador, sem dúvida, ler em *Saraband* uma síntese do cinema de Bergman, com todas as suas obsessões visuais e temáticas. Conhecemos, por exemplo, a importância que o retrato, (e seus correlatos, o rosto, a fisionomia, a expressão) tem na produção de imagens de Bergman. Há toda uma história do rosto e do retrato que atravessa seus filmes. “Pelo rosto, é o indivíduo que se exprime. Um laço se esboça e depois é traçado mais nitidamente entre sujeito, linguagem e rosto, um laço crucial para a elucidação da personalidade moderna”, dirão Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche⁴ em seu estudo sobre a trajetória do rosto na história. E se o final do século XVIII assistirá ao triunfo da expressão singular do rosto do indivíduo, “esse movimento que o incita a se exprimir leva-o ao mesmo tempo a se apagar, a mascarar o seu rosto, a encobrir a expressão”.⁵ Um silêncio relativo do rosto, para usar a expressão de Richard Sennett, que é explorado por Bergman impiedosamente no que a face humana tem de mais insubmisso e que se atualiza no jogo com as palavras.

4 COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *A história do rosto: exprimir e calar as emoções (do século 16 ao começo do século 19)*. Petrópolis: Vozes, 2016. p. 10.

5 Ibidem, p. 11.

É assim que, em contraste com a sobriedade das imagens, as palavras não conhecem limites, tudo é dito, até mesmo os segredos, as cartas que aparecem em *Saraband* tal como o diário em *Gritos e susurros* são ofertados ao olhar do espectador. Como escreve Marie-José Mondzain: “imaginemos um homem que corre o risco de um retorno ao passado, de um retorno às entranhas, de um mergulho no coração da noite, de onde ele provém”⁶. E essa citação se torna ainda mais instigante quando sabemos que a autora trata aqui de pensar a imagem como “parte integrante na genealogia do humano”. De fato, em Bergman, as imagens e as palavras atualizam uma dada origem do mundo, o mundo construído pela cultura, fundado na religião, nas relações amorosas. *Saraband*, e outros filmes do diretor, como o (também) autobiográfico *Depois do ensaio*, exibem o que há de irredutível e devastado nesse mundo civilizado, a selvageria, o ódio entre pais e filhos, a indiferença, o incesto. Essas instâncias podem aparecer e se inscrever na ambivalência do rosto, uma vez que este é deserto e é cinema, “paisagem noturna e anuladora” na bela expressão de Mondzain.⁷

Em *Saraband* há, portanto, um embate que acontece no campo da *mise-en-scène*, entre a gestualidade permitida, a civilidade e os afetos incontidos, explosivos, impensáveis. Em uma das passagens mais cruéis do filme, ao saber da tentativa de suicídio do filho, Johan lamenta que até nisso ele tenha fracassado: “Henrik sempre falha, não consegue nem se matar. Eu nunca gostei dele, me cercava de amor e eu queria chutá-lo, aquele submisso, obeso”. Esse ódio é recíproco, Henrik afirma que se o pai sofresse de uma doença incurável, ele assistiria sua agonia com prazer: “eu o odeio tanto, que assistiria feliz à sua morte, ao seu tormento”. A verdade, por sua vez, é ironicamente inútil. Marianne confessa que amou Johan por toda a vida. E ele não soube.

6 MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 41.

7 Ibidem, p. 272.

Os danos são irremediáveis. Assim também a imagem, ou a verdade da imagem, sua insuficiência, pois “a imagem é pouca coisa, é resto ou fissura, um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível”.⁸

Na mesma direção, as operações fílmicas em Bergman exasperam ao máximo as ligações entre imobilidade (o plano imóvel, apenas fotografia) e movimento – convulsivo, extremo, como na sequência da fuga de Karin. Entre as convenções sociais e o descontrole, como já apontamos. Entre a paisagem domesticada (um cartão postal no extracampo), apenas vislumbrado a partir da descrição de Johan e Marianne e, o lugar estranho, a floresta perigosa e artificial onde Karin se esconde do pai, de seu amor que a aprisiona no fantasma da mãe, da música que pode conduzir à aventura ou a perda do mundo. Essa passagem nos mostra uma violência súbita que tinge o quadro de vermelho, todos os movimentos carregados de interioridade, em um jogo perfeito entre som, imagem, gestualidade. Quanto maior a violência, maior o domínio de Bergman.

E ainda uma vez temos o rosto, a face nua como a tela em branco na sequência em que Karin está só, no plano imóvel: essa paisagem, em certo sentido inabordável e, por isso mesmo, o palco perfeito. Bergman é obcecado pela pureza dos rostos, das palavras, da natureza. Diferente da casa imobilizada, o tempo aparece inteiro no rosto de Marianne e de Johan. E nos corpos, que também são faces, quando se despem na noite em que Johan sente medo e é recebido por Marianne. Poderíamos dizer que na quase totalidade dos filmes de Bergman há alternância entre interiores de casas e natureza, Mesmo a cidade é desértica, como em *Morangos silvestres*. Trata-se de um cinema profano, que faz referência ao sagrado todo o tempo. Pensemos no rosto do

8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 87.

Cristo, esse “rosto sem sombras” em primeiro plano na igreja, sob a luz oblíqua e a ironia de Henrik: “perdoe-me por profanar esse lugar”, por exemplo.

Saraband integra um inventário dos fetiches do diretor, sobretudo de suas personagens que são propriamente dispositivos. Podemos enumerá-los. Anna, a mãe que morre jovem, com sua fotografia que irrompe em vários espaços, cuja carta previa o futuro e foi escondida, que influencia também a vida de Marianne (“seu olhar, o sorriso quase invisível”). E a filha doente, reclusa, que o pai ignora. Essa personagem está em *Sonata de outono*, na figura da irmã paralisada no quarto, de quem a mãe, uma pianista narcisista, tem horror. E em *Gritos e sussurros*, na agonia de uma das irmãs que funciona como um núcleo irradiador para a trama e em Anna, a empregada da casa que é a imagem dessa bondade nostálgica e perdida.

As personagens conceituais de Bergman, destacadamente as mães fantasmáticas, operam como “a sombra do corpo, traço de sua ausência nas coisas” ou “um estar fora da vida sem estar morto”, de que fala o filósofo José Gil ao refletir, no âmbito da estética de Kant, sobre a ideia de imagem-nua.¹⁰ Uma forma pura, indeterminada, “como se, deixando de ser subsumida pelo conceito, a multiplicidade sensível, intensificando suas qualidades, ganhasse uma pregnância perceptiva formal”.^{11, 12}

A morte da mãe em *Saraband* e em tantos outros filmes de Bergman, distribuída pelas diversas personagens que a encarnam, constitui

9 MONDZAIN, Marie-Jose. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 277.

10 GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água: 2005. p. 102.

11 Ibidem, p. 118.

12 Em Jacques Rancière, a noção de imagem-nua, que se distingue do que chama “imagem ostensiva” refere-se a uma imagem contemporânea que “não faz arte”, “pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses”. RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 32.

uma imagem nua. É também a escrita de uma “imaginação melancólica”, na expressão consagrada por Julia Kristeva. Nessa perspectiva, é o cadáver que atualiza o abjeto, que seria o mais primitivo, “anterior ao surgimento do eu”, como dirá Márcio Selligman-Silva, em sua leitura do par sublime/abjeto em Julia Kristeva. O autor reflete que “o abjeto representa a noite arcaica da relação pré-objetal”, citando a psicanalista: “é a violência do luto de um objeto sempre já perdido”.¹³

Há três passagens em *Saraband* que remetem ao cinema como pensamento – na primeira, Marianne afirma que ainda há tempo de retornar ao carro e desistir do reencontro. A segunda recai sobre a resolução de Karin, que abandona o pai e segue seu caminho. Bergman se inscreve desse modo em uma tradição que une cinema e filosofia. Há na história do cinema, ensina Deleuze, uma vertente estética que se opõe ao expressionismo da imagem em favor da “alternância dos termos”, ou, em outras palavras de “alternativas espirituais”. Em *A imagem-movimento*, Deleuze reflete sobre o tema da escolha no cinema no capítulo dedicado à imagem-afecção, indicando imagens que reproduzem uma linha de inspiração que iria de Pascal a Bresson, de Kierkegaard a Dreyer. De acordo com Deleuze, residiria aí “uma ideia muito interessante”, a alternativa não se apoia nos termos da escolha e sim nos modos de existência daquele que escolhe. Em síntese, a escolha como determinação espiritual tem apenas a si própria por objeto. Será, afirma o filósofo, o que Kierkegaard chama de “alternativa” e Sartre na sua visão ateia de “escolha”.¹⁴

A escolha, nesse caso, resulta no suicídio já anunciado por Henrik: “se você me deixar eu ficarei vazio ou uma palavra melhor, que não existe”. Uma gestualidade excessiva atravessa essa sequência, reproduzindo o diálogo. Os movimentos de câmera, por sua vez, bus-

13 SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 39.

14 DELEUZE, Gilles. *The movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. p. 97.

cam resolver a proximidade ou distância entre pai e filha e por vezes há hesitação no interior mesmo da imagem.

No terceiro momento, que é também a última sequência, temos afinal essa imagem anterior à cena. Há um quarto austero, uma cadeira, a filha doente, isolada do mundo, de olhos fechados. “Quando voltei, visitei minha filha”, conta Marianne, “e pensei no fato enigmático de que pela primeira vez percebi que estava tocando minha criança”. Imagem dupla mas irreduzível, esse o rosto final em *Sarabande*, como pensou Deleuze sobre Cézanne, ele está ausente mas inteiro na paisagem.

Dos primeiros filmes ao último, Ingmar Bergman se constituiu numa lenda viva. Sua trajetória ganha intensidade à medida que se aproxima do centro. Porém, tanto no início, como no final, marcou seu cinema com uma arte identificada com o *ser vivente*. É o que se poderia chamar de um *cinema ontológico*, ou, em outras palavras, o *cinema do ser*. Seus personagens não são personas da dramaturgia tradicional. São seres. São o que são. Não reúnem características identificadoras, como se fossem qualidades visíveis. Figuras como o cavaleiro de *O sétimo selo* (1956) nos apresentam *entes* indissociáveis de si mesmos. Simpatias, antipatias ou qualquer outro sentimento, que a elas podem ser devotadas, são apenas formas de referência a um estado que transcende o *ente*.

Sabe-se que a formação religiosa de Bergman foi muito rígida e ele incorporou ao seu cinema algo que o fez especial. Soube, como ninguém, traduzir por meio do cinema esse lugar de sentir e pensar as dores do mundo. Ao escolher *o ser e o estar* como mediadores da vida pelo cinema, acrescentou a dimensão que perpassa todos os poros da existência humana. Visceralmente cinema e visceralmente pensamento e reflexão, as imagens de Ingmar Bergman flutuam no tempo e no espaço, como a força de nos impele e toca, levando-nos sempre para o inesperado, o novo.

Crise (1948), *Chove no nosso amor* (1949) e *Viagem à Índia* (1950), só para ficar nos três primeiros, têm, sem dúvida, um parentesco óbvio, com o neorealismo italiano, mas à moda sueca. Este momento da carreira vai, certamente, até *Mônica e o desejo* (1952), uma nua e crua crônica da sexualidade escandinava, ainda refletindo as consequências do pós-guerra.

Logo na abertura de *Crise*, a maneira de Bergman narrar a sua história segue um recurso que se aperfeiçoa ao longo da obra. Trata-se da presença de um narrador, como uma espécie de agente externo dos destinos. É como se esse personagem jogasse sobre os conflitos as suas teias de domínio sobre aquelas vidas simples que se tornam cada vez mais complexas nas obras do centro e do final.

A trilogia de Deus reafirma questões já antes presentes no primeiro Bergman. Se no primeiro está no pai adotivo e também pastor beerrão e nas ideias do jovem pastor suicida, no segundo, é [...].

Miguel Pereira

(*in memoriam*, 1940-2019)

Foi professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio e doutor em Artes/Cinema (USP)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, E. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1983 [1942]. p. 29-62.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC/ UnB, 1987.
- BARBOZA, Naylini Sobral. “*Saraband*”: O habitus sueco o filme de Ingmar Bergman. São Cristovão, SE, 2015. Disponível em https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/3189/1/NAYLINI_SOBRAL_BARBOZA.pdf. Acesso em 19 jun. 2020.
- BARREIRA JÚNIOR, Edilson Baltazar. Corpo enfermo e a morte como dádivas: uma análise da antropologia do dom no filme *Gritos e Sussurros* de Ingmar Bergman. In: *Revista Científica Guillermo de Ockham*, v. 10, n. 2, jul.-dic. 2012.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- _____. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Lanterna mágica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *The Magic Latern*. New York: Penguin Books, 1988.
- BJÖRKMAN, Sting; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- BOLLE, Willi. Nota introdutória. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOMBA, Andreas. Suites pour violoncelle seul de Bach, BWV 1007-1012. In: *Suites for Solo Cello BWV 1007-1012*. Germany. Hanssler-Verlag, 1998. p. 17-18. (Hanssler edition/bachakademie). Livroto/Encarte de CD.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (orgs). *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: Jurubeba produções, 2012.
- CASTELLO, José. O repórter depõe as armas e A literatura na poltrona. In: _____. *A literatura na poltrona: jornalismo literário em tempos instáveis*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 9-38.
- CHRISTIANSEN, Keith. The opening of the Fifth Seal (The Vision of Saint John) 1608-14. In: DAVIES, David (org.). *El Greco*. Catalogue Entries Xavier Bray et al. London: National Gallery Company, 2003, p. 210-213.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *A história do rosto, exprimir e calar as emoções*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- CUNHA, Renato. As formigas e o fel: literatura e cinema. In: _____. *Um copo de cólera*. Ed. Annablume, 2006
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

- _____. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- _____; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- _____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1989.
- _____. *The movement-image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- _____; GUATTARI, Felix. *Milles Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- EDWALD FILHO, Rubens. Gritos e Sussurros. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (orgs). *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: Jurubeba produções, 2012.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. Ed. Martins Fontes, 2000.
- FREUD, Sigmund. A negativa (1925). In: _____. *Obras completas de S. Freud. Vol. XIX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Conferências introdutórias sobre psicanálise. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVI*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.419-39.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água: 2005.
- GOMES, Orlando. Deleuze, literatura e afirmação ontológica. In: GADDELHA, Sylvio; LINS, Daniel; VERAS, Alexandre (org.). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2000.

- GUATTARRI, Félix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e História. In: _____ . *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HEYNEMANN, Liliane. *Do indício da letra à evidência da imagem: o roman noir na Hollywood clássica*. Dissertação (Mestrado). ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- INGRAN, Robert; DUNCAN, Paul (éd.). *François Truffaut – Auteur de films 1932-1984*. Koln: Tachen, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan*. Vol.3: A prática analítica. Rio de Janeiro: Zahar, 2017, p.202.
- KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami 1973-2003: fotografias*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LACAN, Jacques. A significação do falo (1958). In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. Homenagem a Marguerite Duras. In: _____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 200.
- _____. *O seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1998.
- _____. *O seminário 20 – Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LEACH, Edmund. R. *Cultura e Comunicação: a lógica pela qual os símbolos estão ligados*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: _____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-33.
- MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade. Gozar a qualquer preço*. Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008, p. 15.

- MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthix. In: ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Petrópolis: 2011.
- _____. *Considérations inactuelles II*. Paris: Gallimard/Folio, 2007.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; 2007.
- _____. *Segunda consideração intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- ORLANDI, Luiz. Nietzsche na univocidade deleuziana. In: GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel; VERAS, Alexandre (org.). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2000.
- OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 167-182.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- _____. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PERGAMENSCHIKOV, Boris. Réflexions sur les Suites pour violoncelle seul de Bach. In: *Suites for Solo Cello BWV 1007-1012*. Germany: Hanssler-Verlag, 1998, p.18-20. (Hanssler edition/bachakademie). Livroreto/Encarte de CD.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

- _____. Noms de pays: le nom. In: _____. *Du côté de chez Swann*. (À la recherche du temps perdu I – troisième partie). Paris: Éditions Gallimard, 1954. p. 451-504.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROHMER, Eric. *The Seventh Seal*. Disponível em <https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>. Acesso em 11 jun. 2020.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1961.
- SIBLIN, Eric. *As suítes para violoncelo: J. S. Bach, Pablo Casals e a busca por uma obra-prima barroca*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, Ann. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- YOURCENAR, Marguerite. *La couronne et la lyre: poèmes traduits du grec*. Éditions Gallimard, 1979.

Longas-metragens de Ingmar Bergman

Crise (*Kris*, 1945)

Chove em nosso amor (*Det regnar på vår kärlek*, 1946)

Um barco para a Índia (*Skepp till India land*, 1947)

Música na noite (*Musik i mörker*, 1948)

Porto (*Hamnstad*, 1948)

Prisão (*Fängelse*, 1949)

Sede de paixões (*Törst*, 1949)

Rumo à Alemanha (*Till glädje*, 1949)

Isto não aconteceria aqui (*Sånt händer inte här*, 1950)

Juventude, divino tesouro (*Sommarlek*, 1951)

Quando as mulheres esperam (*Kvinnors väntan*, 1952)

Mônica e o desejo (*Sommaren med Monika*, 1952)

Noites de circo (*Gycklarnas afton*, 1953)

Uma lição de amor (*En lektion i kärlek*, 1954)

Sonhos de mulheres (*Kvinnodrom*, 1955)

Sorrisos de uma noite de amor (*Sommarnattens leende*, 1955)

O sétimo selo (*Det sjunde inseglet*, 1956)

Morangos silvestres (*Smultronstället*, 1957)

No limiar da vida (*Nära livet*, 1957)
O rosto (*Ansiktet*, 1958)
A fonte da donzela (*Jungfrukällan*, 1959)
O olho do diabo (*Djävulens öga*, 1960)
Através de um espelho (*Såsom i en spegel*, 1961)
Luz de inverno (*Nattvardsgästerna*, 1962)
O silêncio (*Tystnaden*, 1963)
Para não falar de todas essas mulheres (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964)
Quando duas mulheres pecam (*Persona*, 1966)
A hora do lobo (*Vargtimmen*, 1968)
Vergonha (*Skammen*, 1968)
O rito (*Ritten*, 1969)
A paixão de Ana (*En passion*, 1969)
A hora do amor (*Beröringen*, 1971)
Gritos e sussurros (*Viskningar och rop*, 1973)
Cenas de um casamento (*Scener ur ett äktenskap*, 1973)
A flauta mágica (*Trollflöjten*, 1975)
Face a face (*Ansikte mot ansikte*, 1976)
O ovo da serpente (*Das Schlangenei*, 1977)
Sonata de outono (*Höstsonaten*, 1978)
Da vida das marionetes (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980)
Fanny e Alexandre (*Fanny och Alexander*, 1982)
Depois do ensaio (*Efter repetitionen*, 1984)
Na presença de um palhaço (*Larmar och gör sig till*, 1997)
Saraband (*Saraband*, 2003)