

Resenha¹

As angústias da escolha:

Imagens e sons como rostos de Bergman

Review

Anguish of choice:

Images and sounds as Bergman's faces

Por Luíza Alvim

Os organizadores do livro *Rostos de Bergman: vida e morte em um plano*, Gustavo Chataignier, Tatiana Siciliano, Liliane Heynemann e Luiz Baez, depararam-se com uma dificuldade fundamental, exposta nas primeiras linhas do prefácio: como escolher filmes na tão vasta obra do importante cineasta sueco? A opção dos organizadores nos leva à estrutura geral do livro: depois de um texto inaugural (sobre o filme *Morangos silvestres*, de 1957), os seis filmes seguintes são reunidos por pares com base em afinidades, cada par contendo um texto introdutório, e cada filme contando com um texto de apresentação e um texto analítico. Desta forma, o livro resgata o espírito de conversação e diálogo do seminário realizado no Cine Odeon e na PUC-Rio, no Rio de Janeiro, em outubro de 2018, em sua maior parte com palestrantes da própria PUC-Rio, mas com convidados externos, tal qual no livro.

O primeiro texto, de Ney Costa Santos, ainda que à parte do esquema das duplas e com o título de “Introdução”, de certa forma recupera o formato de “apresentação” e “análise”. Em uma primeira parte, mais longa, o autor descreve com detalhes a história do filme *Morangos silvestres*, associando-a a elementos autobiográficos de Ingmar Bergman, desde as iniciais IB do personagem

¹ **Rostos de Bergman: vida e morte em um plano.**

Gustavo Chataignier, Liliane Heynemann, Tatiana Siciliano e Luiz Baez (orgs.)
Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020.

principal, Isak Borg, passando pelo fato de ter sido interpretado por um dos grandes diretores do cinema silencioso sueco, Victor Sjöström, admirado por Bergman. Também se chama Victor um dos jovens a quem o protagonista dá carona em sua viagem. O próprio tema da viagem é oriundo de imagens da infância de Bergman, como as da viagem que o diretor fizera à casa da avó em Uppsala, aspecto retomado por Costa Santos na segunda parte do texto. Costa Santos observa que a reconciliação do protagonista consigo mesmo, com os outros e com o mundo é a chave para o entendimento de *Morangos silvestres*. É algo que serve também aos protagonistas do bloco seguinte, constituído pelos filmes *O sétimo selo* (1957) e *Gritos e sussurros* (1972).

O bloco é introduzido pelo texto “Gritos da vida e sussurros da morte”, de Tatiana Siciliano. Com base numa leitura benjaminiana dos conceitos de montagem e aproximação por semelhanças e anacronismos (ou seja, um pensamento que não segue uma relação cronológica habitual), a autora tanto aproxima os dois filmes entre si pelo tema da finitude quanto aproxima cada um deles de seu próprio tempo. Assim, o cavaleiro de *O sétimo selo*, voltando das Cruzadas num mundo infestado pela Peste Negra (o que, em 2020, se torna especialmente pródigo em associações com a pandemia do Coronavírus), pode ser aproximado aos europeus saídos e convalescentes da Segunda Guerra Mundial em 1957. Já a moribunda Agnes de *Gritos e sussurros* traz o tema, também benjaminiano, da memória e sua rememoração na leitura do diário da recém-falecida pela empregada Anna (na voz *over* de Agnes) ao final do filme.

Na apresentação de *O sétimo selo*, Maria Caú destaca o rosto dado à Morte por Bergman, que passa a integrar toda uma iconografia cinematográfica, assim como o cineasta se inspirara na iconografia sacra europeia. Um rosto que é encarado pelo cavaleiro, prestes a ser levado pela Morte, mas é um ator (Jof) que tem as visões do jogo de xadrez e da famosa imagem da Dança Macabra, levando-nos a considerar a importância da arte em tempos sombrios.

Esse tema é retomado por Gustavo Chataignier e Luiz Baez no texto seguinte, afirmando o modo como o filme lida com a cultura popular, presente, por exemplo, na leveza com que Jof encara a vida. Para os autores, se o cavaleiro Block encarna a cisão corpo-alma do platonismo do homem medieval, seu escudeiro Jons, com observações mordazes a respeito do sentido das Cruzadas e da vida, aproxima-se do intempestivo e extemporâneo nietzschiano. Um personagem dionisíaco, um Zaratustra, enquanto Block poderia ser aproximado a Fausto ou Hamlet – com relação a este último, baseados em Nietzsche, os autores não deixam de nele ver um “estado dionisíaco” por

conter também um “elemento letárgico”, algo a que Block tem direito no seu fugidio momento de felicidade no filme, ao comer “os morangos silvestres” na tigela oferecida por Jof e sua família.

Em sua apresentação de *Gritos e sussurros*, Luiz Fernando Gallego parte da imagem que Bergman refere como originária e originante do filme - quatro mulheres de branco contra um fundo vermelho -, associando-a à proposta do psicanalista Heinz Kohut de dois tipos de sonhos: um que expressa conteúdos habitualmente tratados à luz da psicanálise freudiana, e o segundo, correspondente à imagem primordial do filme, fundamentado em imagens com difícil representação verbal.

A análise de Cássia Chaffin segue o viés psicanalítico, apoiada em Freud e Lacan. A autora destaca as quatro personagens femininas do filme, o grito como “expressão mais primitiva da voz” (p. 53), presente especialmente nos momentos de dores lancinantes da moribunda Agnes, e os sussurros, caracterizados como desejos velados e íntimos, muitas vezes não reconhecíveis pelo próprio sujeito, tal como presente nas irmãs Maria e Karin. O elemento da voz (articulada ou não) é essencial em um filme que termina com a voz de leitura de Agnes, também ouvida numa sequência após cerca de 15 minutos de filme. Ambas as sequências são introduzidas pelo som da *Mazurka* op. 17 n. 4 de Chopin, tal como podemos observar.

O segundo bloco, incluindo os filmes *Persona* (1966) e *A hora do lobo* (1968), é introduzido pelo texto de Pedro Hussak, “As personas do lobo”. Em comum, Hussak observa nos dois filmes “a temática do artista em crise que vai viver em uma ilha afastada com uma interlocutora” (p. 74), a repetição dos nomes de personagens Alma e Vogler, a sobreposição entre realidade e sonho, a duplicidade e a relação entre imagem, erotismo e morte. Poderíamos acrescentar também as características atonais da música do mesmo compositor, Lars Johan Werle, que enfatiza em ambos a ambiência de desconforto. O texto de Hussak tem uma parte maior dedicada especificamente a *Persona*, em que o autor observa as conexões com o cinema surrealista dos anos 1920, conexões essas que estão também em *A hora do lobo*, como observa Patrícia Machado no texto seguinte, dedicado à apresentação do filme. Hussak desenvolve também toda uma análise a partir da relação de elementos de *Persona* com a cultura da Grécia Antiga. Afinal, *Persona* vem de “*prósopon*, a máscara usada pelos *hipócritas*, os atores das comédias e tragédias” (p. 63). O autor também relaciona o filme com os mitos de Narciso (a imagem fluida no reflexo das águas, algo que confere uma dimensão erótica, além da morte, segundo Bachelard), de Orfeu (que, na subida do Inferno,

olha para a imagem de sua amada Eurídice e resulta na morte dela) e da Medusa (olhar o reflexo, nesse caso, salva Perseu da morte).

Em sua apresentação de *A hora do lobo*, Patrícia Machado destaca o medo dos demônios que atormenta o protagonista, resultando em suas noites insone, num filme com a dissolução das fronteiras entre sono e vigília, imaginação e realidade, passado e presente, algo que lembra também os traumas de infância, os monstros do próprio Bergman.

No texto a seguir, Madalena Sapucaia faz várias aproximações temporais entre o nascimento e desenvolvimento da psicanálise freudiana, do cinema e do diretor Ingmar Bergman, em cuja obra destaca a importância da subjetividade, especialmente num período como o do pós-Segunda Guerra na Europa. Mais do que um filme de horror, Sapucaia considera *A hora do lobo* como “um filme sobre o amor e suas contradições” (p. 84), seja o amor com desejo de simbiose de Alma por Johan ou o amor enlouquecido de Johan por Veronica Vogler.

Seguindo uma epígrafe de Bergman sobre o desejo de fazer um poema com imagens ao realizar o filme *Persona*, Flávio Kactuz constrói seu texto de forma poética. Ainda que com algumas alusões a sequências posteriores, Kactuz concentra sua apresentação na própria apresentação presente no filme, o famoso e enigmático prólogo que faz menção ao título originalmente pensado, *Kinematograf*.

No texto analítico seguinte, ao destacar o protagonismo do rosto, da imagem-afecção deleuziana, Pedro Duarte aproxima *Persona* de outro filme escandinavo, *A paixão de Joana d'Arc* de Carl Dreyer, de 1928. Além do rosto (e sua possibilidade de fusão de dois em um em *Persona*), a mudez: sejam as imagens mudas do filme de 1928, seja a mudez voluntária da personagem da atriz em *Persona*. A partir daí, o autor reflete sobre o desafio proposto pelo filme à razão ocidental, que tudo pretende explicar, e o terror metafísico de se defrontar com o silêncio, que em muito se assemelha ao medo da morte, mas que pode ser interpretado também como um passo essencial para se alcançar a verdade. Segundo Duarte, *Persona* poderia ser descrito como um filme sobre um amor impossível da linguagem pelo silêncio. Não é à toa que uma das sequências que mais chamam a atenção no filme é aquela em que a enfermeira Alma conta à atriz uma experiência sexual de seu passado. O filme não fornece imagens ilustrativas do episódio ao espectador, que depende apenas de sua imaginação desencadeada pelo poder das palavras, algo também discutido no texto seguinte por Roberto Veiga. Há igualmente, nessa sequência de *Persona*, uma falta: não a da linguagem, como na mudez da atriz, mas a falta da imagem fílmica.

Roberto Veiga, em seu texto “O som das gerações”, mais do que introduzir os filmes *Sonata de outono* (1978) e *Saraband* (2003), reflete sobre o aspecto da interpretação da obra de arte, que é, ao mesmo tempo, uma criação e depende das vivências do leitor/espectador/observador. Uma reflexão que, de certa forma, responde de modo positivo à angústia dos organizadores do livro sobre o porquê e como publicar um livro sobre Bergman: cada geração o ouvirá à sua maneira. Veiga destaca a música, já presente nos títulos desse par de filmes, mas evocando também o papel da *Sarabanda* da *Suíte n.5* para violoncelo de Bach em dois momentos de aproximação/reconciliação em *Gritos e sussurros*, a mesma Sarabanda que dá o título ao último filme de Bergman e o último analisado neste livro. Para Veiga, a voz do violoncelo nesses dois filmes e a do piano em *Sonata de Outono* criam pontes entre personagens.

Denise Costa Lopes apresenta *Sonata de Outono* como um filme sobre a dor e a culpa: a dor da conturbada relação mãe e filha da pianista de renome Charlotte e sua filha Eva, e as indicações da culpa do próprio Bergman quanto ao seu passado de aceitação inicial do Nazismo, intuídas pelas datas sugestivas dos concertos evocados por Charlotte no filme. Quanto à relação de Charlotte e Eva, Denise Lopes a aproxima dos dois temas contrastantes constituintes da própria forma-sonata que o título nos evoca.

Já no texto seguinte, Rosana Suarez lança a hipótese de que a doença seria o fio condutor de *Sonata de Outono* e que o pivô das relações entre Charlotte e Eva é a filha doente (física e mentalmente), Helena, cujo nome, por sua vez, evoca o pivô da Guerra de Tróia (o personagem da filha doente volta em *Saraband*, algo evocado no texto de Liliane Heynemann). O estudo dos nomes das personagens é, com efeito, umas das chaves para a construção da análise da autora, assim como o das figuras da mitologia antiga. Nesse sentido, Charlotte é aproximada a Perséfone, deusa de vida dupla, estando no Olimpo na primavera e verão, e no Hades no outono e inverno. Mito agrário, ligado às estações do ano, como observa Suarez, evoca o tempo da repetição, assim como o caráter trágico da personagem. Quanto à Helena do filme, tal como Despina, a abandonada irmã de Perséfone, é resgatada por Eva.

Na apresentação de *Saraband*, Lenivaldo Gomes inicia com a definição trazida pelo próprio Bergman da sarabanda, peça incluída nas suítes barrocas, mas que inicialmente fora uma dança para casais. Assim, Bergman define seu filme como contendo 10 duetos e um epílogo. No entanto, Lenivaldo Gomes destaca o prólogo do filme, no qual a personagem Marianne o apresenta ao espectador. Logo após, a tela preta ao som em tonalidade menor da “Sarabanda” e a dedicatória à

falecida esposa de Bergman dão o tom da morte no filme. No caso, a morte da personagem Anna ancora as 10 danças: “de tensão 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” (p. 123).

A análise subsequente de Liliane Heynemann também parte do prólogo de *Saraband*, com as fotografias mostradas por Marianne às quais se juntará, ao longo do filme, a da falecida Anna. Desta forma, Heynemann também destaca o tema da morte, assim como o do rosto, que dá o título a este livro e que é fundamental na obra de Bergman. Se o rosto destila um silêncio, em contraste, “as palavras não conhecem limites” (p. 127) nos duetos dos personagens. Não por acaso, o filme termina com um rosto, o da filha doente de Marianne, sem palavras audíveis, a não ser a da voz *over* da mãe, que expressa o seu espanto por tê-lo tocado pela primeira vez. Rosto, mudez, voz e toque.

O Posfácio do livro, do professor Miguel Pereira, falecido em 2019, é, além do fechamento da obra coletiva, um modo de prestar homenagem ao mestre não só da PUC-Rio como de vários de nós da área de Cinema. Miguel Pereira concebe o cinema de Bergman como “uma arte identificada com o *ser vivente*”, “um *cinema ontológico*”, “do ser” (p.132). Mas é também o cinema do “*estar*” (p. 132), que traduz o pensamento e o sentimento das dores do mundo. O autor também identifica a presença constante de um narrador nos filmes, destacando a dimensão da voz que perpassou outras análises deste livro. O texto termina abruptamente, signo da interrupção provocada pela morte do professor, mas cujas reticências, outro signo gramatical, perpetuam sua lembrança e rememoração, algo que a filmografia de Bergman, seus rostos e sons, fez com primor.

Luíza Alvim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doutora em Comunicação / UFRJ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>

E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Recebido em: 21 de novembro de 2020.

Aprovado em: 7 de dezembro de 2020.