

TEMPOS E SILENCIOS NA TRILOGIA DE INGMAR BERGMAN: ESTUDOS SOBRE LINGUAGEM CÊNICA

SABINA SEBASTI¹; **DENISE BUSSOLETTI³**

¹*Universidade Federal de Pelotas – sabinasebasti@gmail.com*

³*Universidade Federal de Pelotas – denisebussoletti@gmail.com*

1. INTRODUÇÃO

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação. (ARTAUD, 2006)

As nuvens do céu se refletem sobre a água. A paisagem cinza, embaçada e confusa, composta por tênues luzes e sombras espelhadas nas suaves ondas do mar descrevem a primeira imagem do filme de Ingmar Bergman “Como em um espelho” (“Såsom i en spegel”). Instantes depois, o quadro muda e quatro silhuetas humanas emergem caminhando desde o vasto mar, se aproximando da praia, em realidade... até subir a um velho cais de pedra. Eles movimentam com energia seus corpos para rejeitar o frio. A gelada temperatura da água parece ser o motivo de alegres brincadeiras e festiva euforia em aquele desolado lugar. Certamente, será essa a única cena de genuína diversão e espontânea comunhão entre os quatro personagens, cuja história finalizará em uma trágica e planejada separação.

Bergman procurava, em 1960, locação para rodagem do filme quando ficou cativado pela atmosfera descampada de *Fårö*, uma pequena ilha de apenas cinco quilômetros de comprimento e pouco menos de 600 habitantes, no meio do Mar Báltico. Tal foi sua fascinação, que decidiu construir ali mesmo seu próprio lar, onde viveu por quarenta anos, desde 1967 até morrer em 2007 aos 89 anos. Quando foi indagado sobre seu solitário estilo de vida, em uma extensa entrevista concedida a uma jornalista da BBC de Londres em 2003, ele respondeu com firmeza “há algo agradável em não falar” (CONSTANTINE, 2014).

O artista dos silêncios nunca separa seus personagens da paisagem, do entorno, dos objetos e, principalmente, dos claro-escuros provocados pelos reflexos da luz. Assim como outros afamados diretores da corrente denominada neorealismo cinematográfico, que cobrou protagonismo na década de 1960, tais como Federico Fellini (em Italia), François Truffaut (em França) ou Glauber Rocha (em Brasil), Bergman também opta por filmar vários de seus longas-metragens em preto e branco, embora a tecnologia para lograr películas coloridas tinhá sido inaugurada com sucesso já uns vinte anos antes. Por quê?

2. METODOLOGIA

Observar não é apenas captar os dados sensíveis da realidade. “*Precisamos concebir las perspectivas y el punto de vista como nuestra inserción en el mundo-individuo y la percepción, no más como una constitución del objeto verdadero, sino como nuestra inherencia a las cosas*” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 362). Será necessário descrever com frases aquilo que captam os sentidos? Pois existe

um raciocínio sensível que não precisa da intermediação das palavras, a percepção é um pensamento sustentado nos dados do corpo.

Ainda assim este texto, que surge da observação das cenas dos filmes que integram a trilogia de Bergman (Como em um espelho, O silêncio e Luz de inverno), procura decifrar a linguagem cênica que sustenta o roteiro, a linguagem psicológica que se configura por trás de cada imagem, implicada nos silêncios e nas pausas dos protagonistas.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A imagem em preto e branco está mais próxima de um texto escrito. Desprovida da impactante beleza das cores, o foco da atenção se concentra nos aspectos mais conceituais do roteiro. Quando se olha um filme em preto e branco, se produz uma sensação de lentidão que BARTHES descreve como “esmagamento do tempo” (1984). A vista não tem como se distrair, nem por um instante, na coloração de uma paisagem, nem no espectro multicolor das texturas ou dos objetos. Nesse quase silêncio visual, sem o barulho estridente das cores, o olhar captura o indispensável, o resto é abstração e pensamento. O vazio de matizes provoca uma lacuna só preenchida pela reflexão. No caso de Bergman, também pela dúvida.

“Eu sempre tive uma debilidade pelo *tic-tac* dos relógios” (CONSTANTINE, 2014), confessa Bergman na citada entrevista, e, de fato, com esse preciso som, um rítmico e acelerado *tic-tac*, é que começa o filme “O Silêncio” (“*Tystnaden*”). Um pulso mecânico antecipa o que será denominador comum na conduta dos três personagens: matar o tempo. Um menino entediado que improvisa, sem sucesso, diversas formas de entretenimento e duas mulheres, cuja existência inerte e apática tentam evadir. Não por acaso, já na primeira cena do filme, a câmera revela, lentamente, a leseira dos três protagonistas adormecidos no mormaço quente de um vagão de trem, viagem que os conduzirá até um hotel em uma cidade estrangeira, sem esclarecer causas nem objetivos. Uma espera que leva a outra espera. Como se a vida fosse um transcorrer para lugar nenhum.

O filme “Luz de Inverno”, “*Nattvardsgästerna*”, cuja tradução literal seria “Os comungantes”, começa com o badalar dos sinos de uma igreja. O primeiro episódio revela, de antemão, tanto o argumento quanto a conclusão: um sacerdote falando durante a celebração de uma missa, com seu rosto rígido, impassível e inexpressivo. Os parcós movimentos de sua boca descrevem a declamação maquinal de um sermão sem aurea, a repetição forçada de uma preédica vazia. O Deus está morto, sim, o mesmo deus do Nietzsche. Uma igreja com pouquíssimos fiéis e um padre, sem amor nem fé, que não consegue dar consolo nem esperança a ninguém.

Especialmente em esta trilogia Bergman não procura suspensos, nem desenlaces inesperados. Os primeiros sons dos filmes, assim como as primeiras imagens se configuram como spoilers semióticos do que acontecerá depois. Tudo está revelado desde o começo. O resto da tira cinematográfica constitui somente um espaço para a observação demorada, um microscópio colocado sobre o comportamento humano.

A dramaturgia que se articula em estas peças de cinema vibra em intensa consonância com a concepção de teatro contemporâneo. Enquanto o teatro clássico abundava em palavras, falas, explicações, o teatro contemporâneo as restringe, de modo de permitir diferentes possibilidades de interpretação, envolvendo ao espectador, permeando sua coparticipação na experiência cênica. Como sintetiza Peter Brook: “Un hombre camina por este espacio vacío

mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (2015).

4. CONCLUSÕES

As peças de teatro clássico continham copiosos solilóquios (monólogo é uma expressão já moderna), momento no qual o próprio ator se dirigia ao público, esclarecendo sobre a história do personagem e seus íntimos pensamentos. Instância considerada imprescindível para que o espectador entendesse os móveis da ação. Basta lembrar a abertura da peça de Shakespeare, Ricardo III, que começa com uma extensa declamação na qual o rei relata sua vida e explica o porquê da situação que lhe aflige.

O teatro contemporâneo nasce quando o ator e diretor Constantin Stanislavsky inaugura, junto com Vladimir Dântchenko, o Teatro de Arte de Moscou em 1898, e escolhem, para sua primeira temporada, uma enigmática obra escrita pelo então jovem escritor Anton Chekhov: "A Gaivota". A peça, que se inicia com um breve diálogo entre um homem e uma mulher, começa simplesmente assim: "Masha e Medviedenko entram pela esquerda voltando de um passeio. Medviedenko: Por que você sempre veste de luto? Masha: Eu visto de preto para combinar com minha vida. Sou infeliz." (CHECKOV, 2016). Quando Stanislavsky leu o roteiro pensou que em algum momento encontraria um solilóquio onde Masha explicaria o motivo de sua tristeza. Mas isto não acontece. Ele percebeu, portanto, que estava ingressando em um universo cênico completamente novo, onde as motivações dos personagens não eram claras, e inaugura uma pesquisa que iria revolucionar as bases da atuação, mergulhando nas emoções e na memória que subjazem por trás das palavras.

As obras de Bergman se adentram na mesma trilha. A falta de esclarecimentos sobre o percurso ou desenlace de seus relatos incomoda, e a carência de diálogos por vezes perturba. O enquadramento sigiloso da câmera em objetos inativos, ou em trechos de panoramas mudos, desenha pausas, períodos desnudos de ação que se intercalam, inconsistentemente, interrompendo o fluxo da trama. Nada é em vão, porém, fruto da formulação cuidadosa de equações estéticas que propagam e multiplicam indefinidamente os significados da obra. Assim como ensina Antonin Artaud na epígrafe de este texto, Bergman também destrói intencionalmente a linguagem para tocar na vida. De que outra forma seria possível manter abertas as portas da emoção?

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN 85-336-2285-6.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BROOK, P. **El espacio vacío**. Tradução de Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península, 2015.

CHECKOV, A. P. **The Sea-Gull**. [S.I.]: [s.n.], 2016. ISBN EBook #1754. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1754>>. Acesso em: 13 abril 2020.



CONSTANTINE, Z. Watch: Ingmar Bergman Discusses Life and Death in One-Hour Interview From 2003. **The Film Stage**, 21 February 2014. Disponível em: <<https://thefilmstage.com/watch-ingmar-bergman-discusses-life-and-death-in-one-hour-interview-from-2003/>>. Acesso em: 11 abril 2020.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenología de la percepción**. Barcelona: Península, 1997.