

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
Comunicação Social – Habilitação em Midialogia
CS106 – Método e Técnicas de Pesquisa e de Desenvolvimento de Produtos de Midialogia

Docente: José Armando Valente

Discente: Ingrid Fernandes Ruela **R.A.:** 174986

**Bergman sob uma luz Benjaminiana:
Narrativa, Experiência e Comunicabilidade**

Resumo

Através de um Espelho (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963) são um marco na carreira do cineasta sueco Ingmar Bergman. Nesta tríade ele explora minuciosamente a incredulidade humana com o mundo moderno, aprofundando-se em questões existencialistas tangentes às relações humanas e religiosas. Futuramente batizada de “Trilogia do Silêncio” por um crítico também sueco, a obra oferece a doença psíquica, a comunicação, a religião e a família como objetos de estudo, uma vez que são os principais condutores da narrativa dos filmes. Esmiuchando a construção técnica destes, e elencando os acontecimentos de cada enredo a seus elementos norteadores por meio de um estudo teórico que contextualize o universo de Bergman, desenvolveu-se uma análise crítica da tríade, pensando no aprofundamento das questões existenciais colocadas pelo cineasta, à luz da obra do filósofo alemão Walter Benjamin. O diálogo entre os dois só é possível, no entanto, não tão somente por tratarem de temas semelhantes em suas obras, afinal o fazem de maneira completamente distinta. Então, como é que apesar de fluírem por rios que trilham caminhos diferentes, ambos os autores deságuam no mesmo mar? O que permite isso é o olhar atento às questões pertinentes à vida em sociedade e à condição do indivíduo no capitalismo, sobre as quais Benjamin escreve e Bergman faz cinema.

Palavras-chave

Cinema; Trilogia do Silêncio; comunicação; Deus; Benjamin.

Introdução

Em seu texto *O autor como produtor*, de 1934, Walter Benjamin explora a figura do “autor” levando em consideração a temática da liberdade de produção, dizendo que “a situação social contemporânea o força [o autor] a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1994, p.120).

Enquanto a produção cinematográfica caminha no sentido de gerar um entretenimento que responda ao quê o público quer ver e ouvir, dentro de uma lógica

mercadológica que solapa a obra artística em prol da utilidade funcionalista, o cineasta Ingmar Bergman trilha um caminho diferente. Sem o intuito de vender seus filmes em escalas astronômicas e realizar produções com custos estratosféricos, ele produz arte tendo como ponto de partida a consciência do artista, colocando questões fundamentais sobre a existência humana para cuidadosa reflexão, e produzindo algo que é, portanto, difícil de ser cooptado e absorvido pelas forças e engrenagens da indústria do entretenimento.

Perpassando Sartre e Kierkegaard (SICLIER, 1963), Bergman construiu a sua filmografia à luz de uma filosofia existencialista com profundos desdobramentos psicológicos. Com uma obra que aborda temas que vão desde a Idade Média, a exemplo do filme *O Sétimo Selo* (1957), até o mundo conturbado do século XX, como retrata o filme *Da Vida Das Marionetes* (1980), Bergman irriga suas obras de maneira poética com questões sobre a existência humana e de quê ela se vale.

A comunicação, a religião, o adoecimento psíquico e a família funcionam como fios condutores para as tramas das películas *Através de Um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963), que, reunidas sob o nome de “Trilogia do Silêncio”, serão analisadas neste artigo.

Walter Benjamin, figura alemã de início do século XX, desenvolveu algumas dimensões e nuances das várias questões filosóficas, psicanalíticas, éticas e estéticas que aparecem na filmografia de Bergman, por isso sua obra será utilizada como ferramenta para compreensão dos motes dessa tríade.

O cinema é um meio de comunicação que se utiliza das imagens e do som como ferramentas que possibilitam uma compreensão imediata e direta, mas que não necessariamente é mediada por uma reflexão. Ainda assim, para Benjamin o cinema conserva seu potencial de participação crítica e ativa do público. Nesse sentido, Bergman utiliza com brilhantura os recursos disponíveis – quando não os cria de modo inovador – e nos convida a refletir em suas produções sobre a complexidade da vivência humana, “aconselhando” sobre ela, prática que, segundo Benjamin, “parece antiquada” porque “as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p.200).

Além de colocar a debilidade da comunicação enquanto força motriz para a construção da experiência coletiva num mundo pós-revolução industrial, Benjamin caracteriza a narração enquanto uma arte que está em vias de extinção, como se estivéssemos “privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1994, p.198). E na “Trilogia do Silêncio”, Bergman explora essa mesma temática, a exemplo de em *O Silêncio* (1963), onde a primeira tentativa de comunicação é infrutífera. Na cena, o menino Johan pergunta para Esther, sua tia, o que está escrito num aviso que há na porta de uma cabine, mas ela não sabe dizer. Mesmo sem saber o quê, o garoto lê o papel pela proximidade fonética. Do mesmo modo, o funcionário do trem, cobrador dos *tickets* de viagem e anunciador de informações relativas às próximas paradas e destinos da viagem, pronuncia palavras incompreensíveis, em uma língua desconhecida, de modo que espectador e personagem do filme são colocados em um mesmo nível de experiência de não-comunicabilidade, restando a ambos deduzir e interpretar a

mensagem passada tão somente por meio de gestos, expressões faciais e corporais e contextos. Assim como a cidade que ambienta toda a trama do filme, também a língua falada não existe, o que se não bloqueia, certamente restringe e limita a comunicação. Vale pontuar, ainda, o ganho que este método possibilita: ao não compreender a mensagem passada, o espectador se aproxima de algo como vivenciar concretamente os sentimentos e a experiência sendo vivida pela criança, na cena.

Por sim, resta a questão: como e em que medida se sustentam mutuamente as questões apresentadas por Bergman na “Trilogia do Silêncio” e a teorização do filósofo alemão sobre narrativa, experiência, e comunicabilidade? Para responder a ela, cabe como objetivo desse artigo esmiuçar a construção técnica dos filmes, elencando os acontecimentos de cada enredo a seus elementos norteadores, de forma a se estabelecer um diálogo entre a prática cinematográfica de Bergman e a obra teórica de Benjamin, a fim de se desenvolver uma análise crítica da tríade. Assim, será possível constatar que ambos os autores confluem para o mesmo mar, mesmo trilhando rios que caminham por cursos distintos.

Metodologia

A princípio foi feito um levantamento filmográfico de Ingmar Bergman, que organizado cronologicamente, foi relacionado com a biografia do autor. Assim, pôde-se compreender de maneira transversalmente genérica a estética adotada pelo cineasta e seu universo.

À luz de uma busca bibliográfica em livros sobre teoria e técnica do cinema, pôde-se desenvolver uma análise cuidadosa quanto à narrativa de “Trilogia do Silêncio” às linguagens cinematográficas utilizadas.

Após contextualizar o universo de Bergman, e com base nos conhecimentos adquiridos sobre a obra de Walter Benjamin, pôde-se realizar uma análise crítica da Trilogia do Silêncio, elencando seus elementos norteadores à obra do filósofo alemão.

Desenvolvimento

“O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real” (DEREN, Maya *apud* XAVIER, 2014, p.17). Levando esse conceito adiante, a sucessão de imagens e o ritmo acelerado e descontinuado com que aparecem as sequências, devido aos efeitos da montagem, eleva a reprodução da realidade a um patamar diferente da encontrada em outros tipos de técnicas de representação. E, alcançando a façanha de reprodução da mais essencial capacidade do mundo visível, a reprodução do movimento, o cinema exige atenção atenta e constante do espectador, o que não necessariamente é mediado por reflexão e associação de ideias.

Fruto da insaciável necessidade de dominação e acúmulo de capital pela burguesia, sob a qual opera o desenvolvimento das forças produtivas, o aparelho cinematográfico vem como trunfo burguês, no final do século XIX, para transformar radicalmente a arte.

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa

era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. (BERNADET, 1981, p. 15)

O cinema se apresenta no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), do filósofo alemão Walter Benjamin, como a arte por excelência da modernidade porque consegue traduzir a experiência do choque por meio de suas sequências de imagens.

“O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.” (BENJAMIN, 1994, p.194).

Benjamin enxerga na “distração” do espectador dentro da vivência cinematográfica uma vantagem cognitiva, já que ela não necessariamente implica em passividade. Ao contrário, se politizada implica, na verdade, numa manifestação emancipatória da consciência coletiva, já que o indivíduo não está “enfeitiçado na escuridão”, o que rompe com as circunstâncias contemplativas pelas quais se dá a arte burguesa. Assim, a espetatorialidade cinematográfica é necessariamente socializada, por isso o cinema pode abrir possibilidades de libertação das massas que o assistem (STAM, 2013).

A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaísta, mas foi a linguagem da ficção que predominou. (BERNADET, 1981, p. 33)

Assim, a criação de uma história através do roteiro, o ângulo com o qual se capta o contorno luminoso do mundo real, a escolha de um plano para enquadrar uma personagem ou a seleção da trilha musical para criar um clima de tensão são as ferramentas utilizadas para criar as possibilidades pelas quais a realidade pode ser representada.

Sendo assim, essas ferramentas ou, se preferível, a linguagem cinematográfica é o meio pelo qual se pode “vislumbrar os mil condicionamentos que determinam a nossa existência” (BENJAMIN, 1994, p.194), dado que isso é a consequência de um processo de espetacularização da sociedade para si mesma, já que sua “autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 1994, p. 212).

Nesse sentido, Benjamin discute no ensaio as tarefas sociais do cinema, dentre as quais “a mais importante é criar um equilíbrio entre homem e aparelho.” (BENJAMIN, 1994, p.194). Essa tarefa, entretanto, não é apenas realizada pela forma como o indivíduo se representa no aparelho, mas também por meio do modo como se dá a representação do mundo através do deste. Entre a sucessão de imagens e o aparelho cinematográfico, no entanto, existe a mediação daquele que opera a máquina. Esquecer-se disto, é quase que ingenuamente declarar que o cinema é tão somente consequência da técnica, sem considerar que aquele que faz cinema, o faz a partir de perspectiva de

mundo, mas não só isso: que pertence ou representa um segmento da sociedade, e é isso que dá à técnica significação.

Uma obra de arte é fruto das contradições presentes no tempo histórico em que nasce. E a dinâmica das relações sociais de produção no sistema capitalista apresenta como consequência uma série de contradições que solapam toda a vivência humana. Em 1934, no texto *O autor como produtor*, Benjamin diz que a situação social contemporânea força o autor a “decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1994, p.120), ou seja, se produzirá obras de caráter conversador e contrarrevolucionário, ou se mobilizará seus esforços em prol da contestação da ordem.

No plano da realização Bergman não é, nem será, um inovador, mas um criador revolucionário. Serve-se do cinema como um meio de expressão das suas ideias. Em troca, dá ao cinema o seu universo de homem vivo. [...] Para Bergman, fazer filmes não passaria de uma actividade sem grande significação, se esta actividade não estivesse ligada às reflexões do seu tempo, se não se manifestasse como o contributo de um artesão entre mil a um edifício que é como uma catedral do pensamento. (SICLIER, 1963, p. 32)

Assim, no sentido de refletir sobre o seu tempo, o cineasta sueco Ingmar Bergman esmiúça questões como a comunicação, a religião, o adoecimento psíquico e a família, que funcionam como fios condutores para as tramas das películas *Através de Um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963), e cumpre o que seria, segundo Benjamin, o papel do narrador. Referir-se a ele sob tal título, entretanto, em nada significa trazê-lo para perto dos espectadores, afinal a corrosão da capacidade de troca de experiências comunicáveis faz com que a arte de narrar esteja em vias de extinguir-se. Como consequência, é cada vez mais raro encontrar, nos dias de hoje, pessoas que saibam narrar com destreza, ou seja, que saibam, a partir de suas experiências, “dar conselhos” àqueles que o ouvem ou, no caso de Bergman, que o assistem. Não por acaso Benjamin defenderá que a narrativa

traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. Mas, se “dar conselhos” soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade. Em consequência, não podemos dar conselhos nem as nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando. Para obter essa sugestão, seria necessário primeiro saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência”, e muito menos de uma decadência “moderna”. (BENJAMIN, 1994, p. 217)

Parte da arte em narrar está em evitar explicações, o que amplia suas possibilidades ao deixar à capacidade imagética e criativa a interpretação da história. Nunca haverá uma versão finalíssima da narrativa visto que ela pode se ressignificar

com o passar do tempo, principalmente levando em consideração o fato de que ela sempre é, em partes, recriada quando recontada. Debruçar-se sobre as narrativas que exploram as contradições do modo de produção capitalista é permitir, portanto, a assimilação dessas narrativas à nossa experiência, processo que “exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro” (BENJAMIN, 1994, p.221) num mundo pós-revolução industrial, principalmente dentro de uma condição de choque constante nas grandes cidades.

Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número de indivíduos confinados nesse espaço limitado; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda a parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em mônadas, cada qual com um princípio particular, essa atomização do mundo, é aqui levada às suas extremas consequências. (ENGELS, 2010, p.68)

A condição de isolamento do indivíduo moderno, descrita acima por Friedrich Engels na obra *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, é consequência de uma reação automatizada e mecânica – que se assemelha ao trabalho realizado no chão de fábrica – aos choques sofridos na multidão. Ela aparece no filme *O Silêncio* (1963) numa cena em que Anna entra num cinema onde um casal faz sexo ao seu lado. Atordoada e constrangida, ela sai do recinto com pressa, sem dizer nada, e caminha sem rumo pelas ruas da cidade, rodeada por uma multidão que se esbarra e, com a brutal indiferença do indivíduo das grandes cidades, nem sequer lança qualquer olhar ao outro. Ela, a única mulher da cena, destaca-se das outras formas humanas por vestir branco e por andar no contrafluxo dos transeuntes. Entretanto, Anna é tão sem identidade em meio àquele mar de pessoas quanto qualquer um ali, já que a multidão não permite uma distinção clara daqueles que estão nela.

Aliada à direção de fotografia de Sven Nykvist, a ausência de trilha musical é o artifício encontrado por Bergman para criar, nos três filmes, uma permanente e paradoxal sensação claustrofóbica de vazio. A escolha pelo silêncio no cinema, para Marcel Martin, é melhor do que a intervenção de uma música, já que “é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento” (MARTIN, 2013, p. 127-128), mas na tríade ela também pode ser entendida como símbolo da ausência, do isolamento e do próprio silêncio.

A única coisa que se pode ouvir são os corriqueiros sons da cidade. Ninguém se comunica, já que estão todos envolvidos com suas próprias questões individuais. A degradação da capacidade de comunicação produz um isolamento que é próprio do indivíduo no capitalismo, o que impossibilita o intercâmbio de experiências, e que, por sua vez, prejudica a construção da experiência coletiva. Não por acaso a única relação efetivamente humana estabelecida pela personagem – fora do quarto de Hotel – é com o garçom que lhe atendeu no bar, e ainda assim, a despeito de transarem, em momento algum eles trocam qualquer palavra. Do mesmo modo, a própria relação estabelecida com o garçom, da maneira como é construída no filme, não contém nenhuma troca de

experiências carregadas de qualquer sentido, pelo contrário, fica implícito que o objetivo da personagem é ser vista com ele pela irmã, e assim, em silêncio e utilizando-o como meio, transmitir uma mensagem a ela – talvez de ciúmes, dados os sinais de que havia uma relação incestuosa entre as duas irmãs.

Aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem a finalidade da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência redentora em que cada dificuldade basta a si mesma, do modo mais simples e ao mesmo tempo mais cômodo, no qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha (BENJAMIN, 1994, p.128).

Minus, no filme *Através de um Espelho* (1961), corrobora essa compreensão de Benjamin quando diz a sua irmã Karin que imagina “se estão todos enjaulados”, e continua: “Você na sua jaula, eu na minha. Cada um em sua prisão, todos nós.” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO, 1961). Também no filme *O Silêncio* (1963), essa condição de enjaulamento faz com que cada um dos personagens principais estejam imersos em sua própria vivência, realizando-a à medida de suas necessidades privadas, o que acaba castrando qualquer necessidade de comunicação entre os três. O silêncio que impera no filme é cortado apenas por poucos diálogos, e alguns grunhidos ininteligíveis de uma língua que não pode ser compreendida nem pelos personagens e nem por aqueles que assistem ao filme. A incapacidade de comunicação, ao mesmo tempo em que é uma consequência, funciona também como reforço do isolamento do indivíduo no meio social em que está.

No entanto, o caminho que trilha o indivíduo moderno o leva, na verdade, à libertação de toda essa experiência coletiva, a fim de que ele possa, enfim, usufruir da própria individualidade. “Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos de empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’.” (BENJAMIN, 1994, p.128). Assim, livre do peso ultrapassado da tradição, que já não cabe na bagagem estreita da dinâmica de renovação do sistema capitalista, o indivíduo não tem história – e nem precisa ter.

O indivíduo moderno agora pode, finalmente, caminhar tranquilamente na multidão e ostentar numa vitrine “tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Numa vitrine, que não à toa, é feita de um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. Um material que faz coro com o todo da cidade e com a sua promessa reluzente de progresso: o vidro.

A primeira pessoa que avistei na rua foi um vidraceiro, cujo grito penetrante, dissonante, veio-me através da pesada e suja atmosfera parisiense. Seria-me, aliás, impossível dizer por que fui tomado, em relação a este pobre homem, de um ódio tão repentino quanto despótico.

“Ei! Ei!” e eu lhe gritei que subisse. Entretanto eu refletia, não sem certa alegria, que, encontra-se o quarto no sexto andar e sendo a escada bastante estreita, o homem devia estar experimentando certa dificuldade em efetuar sua ascensão, e esbarrando em diversos lugares os ângulos de sua frágil mercadoria.

Ele enfim apareceu: examinei com curiosidade todas as suas vidraças, e lhe

disse: “Mas como? Você não têm vidros coloridos? Vidros cor-de-rosa, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros de paraíso? Que atrevido é você! Ousa passear pelos bairros pobres e nem mesmo possui vidros tornem a vida bela de se ver!” E o empurrei com vivacidade para a escada, na qual tropeçou, resmungando.

Aproximei-me da escada e agarrei um vasinho de flores, e quando o homem reapareceu no vão da porta, deixei cair perpendicularmente meu engenho de guerra na borda traseira de suas forquilhas. Derrubado pelo choque, ele acabou de destroçar sobre suas costas toda a sua pobre fortuna ambulativa, que produziu o ruído estrondoso de um palácio de cristal atingido por um raio.

E, embriagado por minha loucura, gritei-lhe furiosamente: “a vida bela de se ver! a vida bela de se ver!” (BAUDELAIRE, 1995, p.59-60).

Extraído do poema em prosa *O mau vidraceiro*, do poeta francês Charles-Pierre Baudelaire, o trecho eleva o vidro a uma condição de lente, através da qual se vê a vida de uma maneira perversa do jeito que é, já que este é transparente. A indignação do eu lírico reside na ousadia do vidraceiro em passear pelos bairros pobres sem trazer consigo um vidro mágico, colorido ou de paraíso, através do qual a vida poderia ser vista de maneira bela.

A personagem Märta, em *Luz de Inverno* (1962), usa óculos. Não obstante, o ápice da sua perspicácia se dá justamente quando ela os retira, de modo que, sem o peso da intermediação do “vidro transparente” na leitura da realidade, ela pode lidar com esta com mais facilidade, agindo de maneira mais incisiva.

Numa cena, por exemplo, em meio ao mar de humilhantes negativas vomitadas pelo pastor Tomas ao seu amor e dedicação, ela lhe responde à provocação sobre seu olhar piedoso em direção a ele: “Eu mal enxergo sem os óculos, você está indefinido e seu rosto é apenas um borrão branco. Você não é real!”. Só então, livre da barreira de vidro que refletia a realidade que a constrange, imobilizando-a, ela consegue proferir de modo ativo: “Todas as vezes que o odiei, transformei o ódio em compaixão. Você não conseguirá sozinho. Não sobreviverá, Tomas. Nada pode salvá-lo. Você se odiará até a morte.” (LUZ DE INVERNO, 1962).

Sem os óculos, a personagem, além de mais incisiva, também se assemelha à figura da esposa morta do pastor. Para ele, essa semelhança “é uma paródia horrível” (LUZ DE INVERNO, 1962), que nunca chegará aos pés de sua amada. Em *A doutrina das semelhanças*, de 1933, Benjamin afirma que

Para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina inconscientemente. As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo, nos rostos – em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do *iceberg* que se vê desapontar na água, em comparação com a sua poderosa massa submarina. (BENJAMIN, 1994, p.118)

Toda a associação que pode ser feita entre a figura das duas mulheres está condicionada à faculdade mimética do pastor, afinal Märta sequer chegou a conhecer a falecida. Nesse sentido, a “paródia” é fruto exclusivo da mente dele. E a rejeição ao resgate que o amor e a compaixão de Märta podem fazer dos elementos que giravam em

torno da imagem da morta, se dão devido à consciência que ele tem de que estes se perderam no passado e não podem retornar. O pastor diz que ele foi junto a sua esposa quando ela partiu. Logo, a apatia com que suas missas são ministradas se deve ao fato de que a morte da esposa levou consigo o amor e a fé de Tomas.

Na primeira epístola aos Coríntios, o apóstolo Paulo diz que sem o amor o homem nada seria e que o amor é capaz de aniquilar línguas, profecias e ciências. “Deus é amor e amor é Deus. O amor prova a existência de Deus. O amor é uma verdadeira força para a humanidade.” (LUZ DE INVERNO, 1962), lembrou, no fim do filme, o tocador de órgão à Märta sobre o discurso “efusivo” do pastor Tomas nas missas. Essa “força” é justamente aquilo que amortece a vivência humana no ambiente mundano, e não à toa, é alvo de rogo por ser um elemento de necessidade, principalmente, para o indivíduo que vive num mundo pós-revolução industrial.

A cena do diálogo final, no filme *Através de um Espelho* (1961), entre Minus e seu pai explora o amor como pilastra que sustenta a vivência humana, já que atordoado com o surto esquizofrênico de Karin, o garoto diz que o episódio fez com que a realidade se revelasse para ele: “Qualquer coisa pode acontecer! Qualquer coisa!” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO, 1961). E já não bastasse a instabilidade da adolescência, a descoberta deturpa a noção de concreto e fragiliza o conceito de realidade para o garoto.

Minus: “Eu estou com medo, papai. Quando eu estava abraçando Karin, lá no barco, a realidade se revelou a mim. Entende o que quero dizer?”

David: “Entendo.”

Minus: “A realidade se revelou... e eu desmoronei. É como um sonho. Qualquer coisa pode acontecer. Qualquer coisa.”

David: “Eu sei.”

Minus: “Não posso viver nesse novo mundo.”

David: “Pode, sim. Mas precisa ter algo em que se apoiar.”

Minus: “E o que seria? Um Deus? Me dê uma prova da existência Dele. Não pode.”

David: “Posso. Mas você precisa ouvir com atenção.”

Minus: “Sim, eu preciso ouvir.”

David: “Só posso dar a você uma ideia da minha própria esperança. É saber que o amor existe de verdade no mundo humano.”

Minus: “Um tipo de amor especial, suponho?”

David: “Todos os tipos. O maior e o menor, o mais absurdo e o mais sublime. Todo tipo de amor.”

Minus: “E o desejo por amor?”

David: “O desejo e a negação. Confiança e desconfiança.”

Minus: “Então o amor é a prova?”

David: “Não sei se o amor é a prova da existência de Deus, ou se é o próprio Deus.”

Minus: “Para você, amor e Deus são a mesma coisa.”

David: “Esse pensamento ameniza o meu vazio e meu desespero sórdido.”

Minus: “Fale mais, papai.”

David: “De repente, o vazio se transforma em abundância, e o desespero em vida. É como a suspensão temporária de uma sentença de morte.” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO, 1961)

Ainda no mesmo capítulo da primeira epístola de Coríntios, Paulo diz: “Porque, em parte, conhecemos, e em parte profetizamos; mas, quando vier o que é perfeito, então o

que o é em parte será aniquilado.” (BÍBLIA, I Coríntios, 13, 9-10). E completa o raciocínio fazendo menção ao espelho: “Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.” (BÍBLIA, I Coríntios, 13, 12).

No tempo presente, não é possível ter acesso integral à verdade, mas só ao que o espelho reflete. É atravessando o espelho feito de vidro, ao encontro de Deus, ou ainda, como diz Paulo, ao encontro do “perfeito”, que elevaremos nossa consciência a uma condição sublime, capacitando-nos a conhecer o significado da vida em sua totalidade.

Na condição profana de existência, vê-se apenas a parte que lhe é designada: a porção refletida no espelho. Mas isso não significa, em nenhuma instância, que a outra parte através do espelho não surta efeito na humanidade. Ter a Deus como um refúgio, como fonte de força e sustentação, é consequência da expectativa de se alcançar um estado de sublime plenitude após a travessia do espelho, que só pode se dar ao lado Dele, afinal, como bem comprovou a vida terrena, a felicidade plena não pode ser encontrada no profano.

O nome do filme *Através de um Espelho* (1961) a princípio seria *A Tapeçaria*, mas Bergman, filho de pastor e que acreditava em Deus, preferiu fazer referência ao versículo 12, do capítulo 13, da primeira epístola aos Coríntios (SICLIER, 1963). O nome coube como uma luva, afinal, a parede do sótão da casa onde Karin e sua família passam o final de semana, divide, assim como o espelho, a realidade nas dimensões do divino e do profano, sendo que atravessá-la significaria ir ao encontro do Criador.

No meio de um surto, Karin se dirige em oração à parede do sótão, clamando pela vinda de Deus. Um vento bate e abre a porta da parede, e ela se coloca de pé num sobressalto e estoura o peito em um grito apavorado, que enche todo o ambiente. Sai correndo, e é detida nas escadas por seu irmão Minus, seu pai David e seu marido Martin, que lhe aplica uma injeção que a acalma. Sob o efeito da medicação, diz: “Eu fiquei com medo. A porta se abriu. Mas o Deus que apareceu era uma aranha. Ele veio em minha direção e eu vi seu rosto. Era um rosto terrível, impassível. [...] O tempo todo eu via seus olhos. Eram frios e calmos.” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO, 1961).

Tomas também decepçiona-se com Deus, e tem sua fé abalada com a imagem de um “Deus-aranha”. Numa cena de *Luz de Inverno* (1962), ao fim da missa, Jonas Persson e sua esposa procuraram o pastor para conversar sobre a vontade que tinha o pescador de matar a si próprio, a qual lhe assombrava desde que lera uma notícia sobre a China possuir uma bomba atômica. Incapaz de dar conforto moral, já que se encontrava frente ao isolamento diante do silêncio de Deus, Tomas preferiu que o pescador Jonas retornasse mais tarde, depois de grande insistência da Sra. Persson.

Quando Jonas retorna a igreja, Tomas, que foi pastor em Lisboa em meio a Guerra Civil Espanhola, começa lhe dizendo que durante a guerra tinha fé numa imagem improvável, num Deus que amava a humanidade, e acima de tudo amava a ele. Fechando os olhos ao que acontecia na realidade, o pastor construiu com essa fé um refúgio no mundo divino, no qual confortavelmente as coisas tinham uma lógica e faziam sentido.

“Percebe que erro monstruoso eu cometi?”, disse o pastor Tomas ao pescador, “Um sacerdote ignorante, infeliz e ansioso. Fazia minhas preces para um Deus-eco que

me dava respostas agradáveis e bênçãos tranquilizadoras. Toda vez que confrontava Deus com questões reais, percebia que Ele se transformava em algo feio e revoltante. Um Deus-aranha, um monstro.” (LUZ DE INVERNO, 1962).

Esse silêncio de Deus é uma recusa de falar às angústias dos fiéis, ou seja, uma recusa à comunicação. Nesse sentido, Deus passa a assumir a imagem de uma estátua fria e insensível, que não responde, que não se comunica. No entanto, se Deus se limita a ser apenas uma estátua construída pelas próprias mãos da humanidade, aquela “imagem ridícula” a que Tomas faz referência, então a ideia de felicidade plena após a travessia do espelho cai por terra. “Deus nunca falou, pois Deus não existe”, responde Märta ao pastor, quando ele lhe conta sobre o silêncio de Deus.

[...] é muito incomodativo que Deus não exista, porque desaparece com ele toda a possibilidade de achar valores num céu inteligível; não pode existir já o bem a priori, visto não haver uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo; não está escrito em parte alguma que o bem existe. (SARTRE, 1978, p.226)

O contexto recente de uma humanidade aterrorizada por duas guerras mundiais, e as ameaças, diariamente reforçadas, de uma possível guerra atômica durante a década de 1960, despertaram no pescador uma descrença e angústia tamanha que não atenuadas pela conversa que teve com o pastor, na qual mal proferiu apenas algumas palavras desajeitadas, levou-lhe ao suicídio.

já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiência comunicável, e não mais ricos. [...] o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral dos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p.124)

O processo de desenvolvimento das forças produtivas propicia a criação de artefatos de guerra que, como se ali não houvesse a perversidade com a qual estes são utilizados na realidade, são apreendidos pela faculdade mimética e reproduzidos como brincadeira pelas crianças, levando a uma aceitação naturalizada de uma situação de guerra e horror. É o caso do pequeno Johan, que observa com fascínio dentro do trem, no começo de *O Silêncio* (1963), os tanques de guerra atravessando a cidade, e que durante o decorrer do filme brinca com uma arma de mentira e imita aviões de combate.

No entanto, as guerras, a miséria e as mazelas sociais atingem o indivíduo na forma de um eco, posto que diante destes contextos ele, perplexo, se vê incapaz de pronunciar uma palavra sequer. Essa condição enquanto incapacidade linguística, engendra o distanciamento do indivíduo da comunidade, dos outros seres humanos e do próprio Deus. Abandonado à própria sorte, o indivíduo profano perde seu refúgio no Criador. No entanto, por ainda ter de existir dentro do caótico mundo moderno sem Ele, o indivíduo se torna invencível, perde a necessidade de um deus e, no limite, coloca-se

num patamar superior ao Dele.

Posso parecer presunçoso, mas humildemente digo que sofri tanta dor física quanto Jesus. E Seus sofrimentos foram breves. Duraram umas 4 horas, certo? Sinto que ele sofreu muito mais em outro aspecto. Talvez eu esteja errado. Mas pense em Getsêmani, pastor. Todos os discípulos de Cristo adormeceram. Eles não haviam entendido o sentido da Última ceia. E quando os guardas chegaram, eles fugiram e Pedro O negou. Cristo já conhecia seus discípulos há 3 anos. Eles conviviam dia e noite, mas nunca entenderam o que Ele pretendia. Eles O abandonaram, todos eles. Ele ficou totalmente sozinho. Isto deve ter sido um grande sofrimento. Perceber que ninguém o compreende. Ser abandonado quando precisa contar com alguém. Isto deve ser extremamente doloroso. Mas o pior ainda estava por vir. Quando Cristo foi pregado na cruz, em meio ao sofrimento ele gritou: 'Deus, meu Deus! Por que me abandonastes?' Ele gritou tão alto quanto podia. Ele achou que Seu pai o havia abandonado. Achou que tudo que havia pregado era mentira. Nos momentos que antecederam sua morte, Cristo teve dúvidas. Certamente, aquele deve ter sido seu maior sofrimento. Deus ficou em silêncio. (LUZ DE INVERNO, 1962)

Todas as frustrações da vida vivida, engendradas por um mundo em colapso, desembocam na incomunicabilidade, na ausência de experiência coletiva, e num consequente isolamento. Assim, se a morte voluntária é um subterfúgio a essa vida degradada e busca subverter essa condição, ela pode ser entendida como uma tentativa última de comunicação. Não à toa, a imagem da morte portando seu tabuleiro de xadrez, fazendo referência ao filme *O Sétimo Selo* (1957), aparece pintada na parede de uma das igrejas em *Luz de Inverno* (1962), comunicando a morte do pescador Jonas.

Comentando o filme *O Sétimo Selo* (1957), Bergman declarou:

Ocorreu-me a ideia de filmar *O Sétimo Selo* ao contemplar os motivos dos quadros das igrejas medievais: os saltimbancos, a peste, os flagelados, a Morte jogando ao xadrez, as fogueiras onde queimavam as bruxas, as Cruzadas. Este filme não pretende dar uma ideia realista da vida na Suécia na Idade Média. É um ensaio de poesia moderna, traduzindo a experiência da vida, de um homem moderno, mas elaborado de uma maneira muito livre sobre temas medievais. No meu filme o Cavaleiro regressa de uma Cruzada, tal como, nos nossos dias, um soldado regressa da guerra.

Na Idade Média os homens viviam no terror da peste. Hoje, vivem no terror da bomba atômica. *O Sétimo Selo* é uma alegoria cujo tema é muito simples: o homem, a sua eterna procura de Deus, tendo apenas a Morte como certeza. (SICLIER, 1963, p.124).

A morte deixa de significar, portanto, a travessia do espelho ao encontro do “perfeito”, a que se referiu o apóstolo Paulo. Ela, diante da incerteza e do silêncio de Deus, é a única saída certa e, sem dúvida, a mais sombria que pode ser encontrada pelo indivíduo perante as contradições do terreno mundano, um alívio, a “extinção da vida, o fim do corpo e do espírito” (LUZ DE INVERNO, 1962).

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

A mesma experiência do choque que produz a obsolescência programada, também tira do horizonte a ideia de eternidade que reside na morte. Hoje, nada que não possa ser abreviado no tempo é cultivado, nada que não seja efêmero, que não seja imediato – isso é a experiência do *choque* em curso. No entanto, é na morte que reside a autoridade do narrador, já que é da experiência da vida *vivida* que deriva a matéria-prima para aconselhar, e “não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio” (BENJAMIN, 1994, p.240).

Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (BENJAMIN, 1994, p.224)

Em meio ao esvaziamento da experiência cinematográfica pela indústria cultural e à falência da arte de narrar, o cinema de Ingmar Bergman é um trunfo! O diretor é capaz de forjar, nesse cenário degenerado, reflexões sobre a condição de nosso tempo, que se colocam de maneira tão atual quanto àquelas que formulou Benjamin em meio ao fascismo em curso, com quem ele, infelizmente, não sentou para tomar um café.

Considerações finais

A comunicação, a família, a religião e o adoecimento psíquico como fios condutores das tramas de *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963) dialogam com as produções teóricas de Benjamin por serem questões decorrentes das contradições da vida no modo de produção capitalista e do desenvolvimento das forças produtivas.

Compreender as questões desenvolvidas na produção teórica de Walter Benjamin e na filmografia de Ingmar Bergman é um passo para compreender, também, nosso tempo histórico, já que os questionamentos se colocam como atuais.

Assim, articular o pensamento de Benjamin com a filmografia de Bergman é um ponto de partida, que tem seu início no paradoxal silêncio que reina nesse mundo em colapso, para que um dia possamos nos reerguer do emaranhado das “convulsões de um mundo torturado” (BENJAMIN, 2004, p.204) e, enfim, subverter a lógica da mercadoria em curso.

Referência

- ATRAVÉS de um espelho. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Roteiro: Ingmar Bergman. Direção de fotografia: Sven Nykvist. Suécia: Svensk Filmindustri, 1961. (89 min.), (DVD.), son. P&B. Legendado
- BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1995.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**, ed., apres. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BÍBLIA. A. T. I Coríntios. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p.678-686.

DA VIDA das marionetes. Direção: Ingmar Bergman. Intérpretes: Christine Buchegger, Gaby Dohm, Heinz Bennent e outros. Roteiro: Ingmar Bergman. Direção de fotografia: Sven Nykvist. Suécia: Svensk Filmindustri, 1980. 1 DVD (104 min), son. P&B. Legendado

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 388.

LUZ de inverno. Direção de Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Direção de fotografia: Sven Nykvist. Suécia: Svensk Filmindustri, 1962. (81 min.), son. P&B. Legendado.

MARTIN, R. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow; Bibi Andersson; Gunnar Björnstrand e outros. Roteiro: Ingmar Bergman. Música: Erik Nordgren. Direção de fotografia: Gunnar Fischer. Suécia: Svensk Filmindustri. c1957. 1 DVD (95 min), son. P&B. Legendado.

O SILÊNCIO. Direção de Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Direção de fotografia: Sven Nykvist. Suécia: Svensk Filmindustri, 1963. (96 min.), son. P&B. Legendado.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 1997

SICLIER, J. **Ingmar Bergman**. São Paulo: Presença, 1963.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.