

O CINEMA ALÉM DO FILME: A INFLUÊNCIA DA TRADIÇÃO ROMÂNTICA SUECA NO CINEMA DE INGMAR BERGMAN

CINEMA BEYOND MOVIES: THE INFLUENCE OF THE ROMANTIC SWEDISH TRADITION IN THE CINEMA OF INGMAR BERGMAN

Hellen Silvia Marques Gonçalves¹

Resumo: O presente artigo almeja investigar a influência da Tradição Romântica Sueca, composta por Literatura, Pintura, Teatro e Cinema, na filmografia de Ingmar Bergman, intencionando a compreensão do cinema além do filme. Para tanto, foi realizado um recorte espaço-temporal através da virada do século XIX para o século XX, considerando as transformações referentes à arte em decorrência do ideário de modernidade e à data de nascimento do cineasta, até meados da década de 1970 para abarcar os primeiros filmes do diretor e o período em que a sua obra já se encontra mais amadurecida. A pesquisa propõe analisar a existência de determinados conceitos de continuidade e ruptura na obra bergmaniana, abrindo, desta maneira, a possibilidade de alcançar certas tendências do aparato simbólico e alguns elementos estilísticos utilizados por Bergman.

Palavras-chave: História e Cinema; Ingmar Bergman; Tradição Romântica Sueca.

Abstract: This study aims to investigate the influence of the Romantic Swedish Tradition, which involves Literature, Painting, Theater, and Cinema, in the cinematographic works of Ingmar Bergman, intending to comprehend the cinema that exists beyond the movie itself. The time frame chosen for the analysis comprehends the period between the turn of the XIX century to the XX, taking into account the transformations in art, consequences of the modernity ideology, and the birth date of the cineast; until the 1970 decade to embrace both his first and latter movies, when his work is more mature. The research intends to analyze the existence of certain concepts of continuity and rupture in the bergmanian work, thus exposing the possibility of displaying certain trends in the symbolic apparatus and some stylistic elements used by Bergman.

Keywords: History and Cinema; Ingmar Bergman; Romantic Swedish Tradition.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa desenvolvida com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: hsmgoncalves23@gmail.com.

Introdução

Poucos cineastas infligiram sua personalidade em suas obras como Ingmar Bergman. Suas personagens, suas novelas e seus filmes se parecem com um diário, caracterizados pelo fluir constante do pensamento que, simultaneamente, apresenta variáveis demonstrando a consciência do indivíduo perante o seu interior. Nascido em uma família protestante burguesa no dia 14 (quatorze) de julho de 1918, Bergman foi uma criança enfermiça, cuja chegada ao mundo foi obscurecida por uma crise no casamento de seus pais, o que havia afetado a vida familiar; além disso, Karin e Erik Bergman também estavam doentes devido à gripe espanhola.

Quando Bergman nasceu, a Suécia ainda era um local bastante remoto e provincial do norte europeu, uma sociedade homogênea enraizada na cultura luterana. Para todas as três crianças Bergman, parecia que a vida era regulada por um conjunto de regras autoritárias ditadas pelos pais, professores, oficiais do governo e pelo próprio Deus. Era um mundo em que a maioria das crianças deveriam ser quietas, silenciosas e obedientes, sendo ensinadas por meio de castigos e aprendendo a se considerarem criaturas culpadas². Nos últimos anos de sua vida, Ingmar Bergman compararia essa situação a um estágio de performance, no qual foram atribuídos a ele, seus pais e seus irmãos certos papéis preconcebidos pela comunidade em que viviam³.

De acordo com a autobiografia do cineasta, o ato de mentir era rigorosamente punido por seus pais; porém, Bergman foi um jovem imaginativo, que teve dificuldades em distinguir entre veracidade e simpatia. Semelhante a Alexander Ekdahl, no filme *Fanny e Alexander* (1982), o cineasta inventava histórias na escola sobre se juntar a um circo, sendo severamente punido posteriormente. Como o bispo Vergérus explica: o uso de uma viva imaginação foi reservado por Deus para grandes artistas, incumbindo as crianças sempre a dizer a verdade, em que a mentira seria o pecado contra o propósito divino⁴.

A infância pode ter proporcionado os motivos centrais e um universo fundamental ao artista; também lhe ofereceu o primeiro instrumento rudimentar para seu trabalho no teatro e no cinema. Sendo um filho bastante tímido, um tanto gaguejante e contido, o jovem Bergman encontrou uma saída para sua imaginação em marionetes e projeção de filmes. De fato, seus pais não eram fundamentalistas em suas opiniões sobre o teatro e o cinema, já que sempre encorajaram suas crianças a se engajar na atividade dramática⁵.

² STEENE, Birgitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005. p. 26.

³ BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 289.

⁴ Ibidem, p. 25.

⁵ STEENE, Birgitta. Op. Cit., p. 27.

A filmografia bergmaniana, a partir de termos quantitativos, é composta por mais de cinquenta filmes, realizados tanto para o cinema quanto para a televisão, além da obra teatral que conta com 125 (cento e vinte cinco) produções. Ao analisar o conteúdo produzido para o cinema, tendo em vista uma perspectiva qualitativa, torna-se indiscutível a profundidade e a densidade das obras, que perpassam por temas como a angústia, a morte, a transitoriedade do ser no tempo e as relações de alteridade, evidenciando um sujeito sensível que revela a sua personalidade aparente.

O desenvolvimento de uma estética pessoal e inconfundível por parte de Bergman, com fortes tintas de uma crítica religiosa e moral a partir da qual o mundo sueco se manifesta, é concomitante à influência da Tradição Romântica Sueca, que engloba a Literatura, a Pintura, o Teatro e o Cinema. A princípio, essa relação de Ingmar Bergman com a arte sueca estabelece um caráter de continuidade para, posteriormente, assumir aspectos inovadores.

Ao se falar da produção cinematográfica após a Segunda Guerra Mundial, a discussão sempre acaba por recair no debate referido ao cinema de autor e à conceituação relativa ao cinema clássico e moderno. David Bordwell, em “O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos”, pondera que, entre todos os modos narrativos, o clássico conforma-se mais claramente com a história canônica postulada como normal na nossa cultura. O filme clássico respeita o estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido (princípio, meio e fim) através da fórmula do roteiro fechado, que perpassa pelo estágio de equilíbrio, perturbação, luta e eliminação do elemento perturbador. Tais características resultam em uma subordinação ao movimento de linearidade e de causa e efeito, em que tudo é intencional e deve servir à narrativa.

Philippe Dubois identifica o cinema moderno não como “um cinema de ruptura, mas de ruptura em relação a um jogo funcionalista articulado”⁶, estabelecendo como referência histórica para o seu surgimento a produção do pós-guerra a partir do enfoque cronológico, situando a revista *Cahiers du Cinéma* e a teoria do cinema de autor. Dubois estipula a existência de três gerações de autores, em que a primeira delas, tida como as grandes individualidades fundadoras, constitui-se por Roberto Rossellini, Robert Bresson, Orson Welles, Jacques Tati, Alain Resnais e Ingmar Bergman.

No entanto, na obra filmográfica de Ingmar Bergman, sob o ponto de vista das estratégias narrativas adotadas em face do que se estabelece como a estrutura do chamado cinema clássico, existem elementos tanto da narrativa tradicional quanto da moderna, aspecto

⁶ DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. p. 147.

que pode ser visualizado na tese “Estratégias Narrativas na Filmografia de Ingmar Bergman: O Diálogo entre o Clássico e o Moderno”, de Antônio Alder Teixeira. Indo na contramão da grande crítica, o estudioso investigou os pontos estéticos que evidenciam os índices relativos à presença da modernidade na obra, demonstrando seus parâmetros de flexibilidade entre o clássico e o moderno.

A particularidade acima pode ser observada pelas preferências estilísticas do cineasta quando se considera a variedade de técnicas adotadas: o uso de planos de longa duração, a profundidade de campo e de foco, a valorização da *mise-en-scène*, do *close-up*, do ritmo lento, as relações de distância entre os personagens, a escolha dos planos e dos ângulos. Algumas dessas características de estilo são originais e criativas, sendo muitas vezes transgressoras, constituindo as marcas modernas do seu estilo⁷ e evidenciando a articulação de procedimentos convencionais com inovações de discurso⁸.

A partir do estabelecimento dessas breves considerações, o presente estudo propõe investigar a influência da Tradição Romântica Sueca na filmografia de Ingmar Bergman, intencionando a compreensão do cinema além do filme, a fim de que se possa constatar uma ótica dos conceitos de continuidade e ruptura no cinema, proporcionando, deste modo, a possibilidade de alcançar determinadas tendências de análise do aparato simbólico e alguns elementos estilísticos utilizados pelo cineasta.

O recorte espaço temporal se determina através da virada do século XIX para o século XX, atentando-se para as mudanças concernentes à arte devido ao ideário de modernidade e à data de nascimento do cineasta, até meados da década de 1970, em decorrência da averiguação da influência da Tradição Romântica, principalmente, nos primeiros filmes do diretor e no período em que a sua obra já se encontra mais amadurecida.

Isso posto, a pesquisa pretendeu alcançar, em função dos objetivos já estabelecidos, certo entendimento de como se elaborou um diálogo da filmografia bergmaniana com a Tradição Romântica Sueca, no qual, para realizar tal feito, tornou-se necessário aprofundar na faceta do próprio Bergman como pensador subjetivo e analisar em detalhes as características das personagens. Destaque-se que não se teve a intencionalidade de interpretar a obra bergmaniana muito próxima aos dados biográficos, para evitar cair em um culto à personalidade do cineasta, que seguramente acabaria por deixar o foco do trabalho em segundo plano.

⁷ TEIXEIRA, Antônio Alder. **Estratégias Narrativas na Filmografia de Ingmar Bergman**: O Diálogo entre o Clássico e o Moderno. 2014. 206 p. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 13.

Cinema e História: Uma Discussão Metodológica

O historiador francês Marc Ferro, em seu livro *Cinema e História*, necessariamente o artigo “O Filme: Uma Contra Análise da Sociedade?”, ao retomar o debate relacionado à noção de documento/monumento, proposta por Jacques Le Goff, assinala que o cinema é traçado como testemunho ocular do seu tempo, que deve também ser visto como um agente da história e não só como um produto, o que ocorre devido à relação autor/tema/espectador que pode evocar o imaginário social⁹.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar em um belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera [...] apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor [...] A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significa que a imagem, as imagens sonoras [...] constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra análise da sociedade?¹⁰

Restando agora estudar o filme e associá-lo com o mundo que o produz, torna-se necessário aplicar uma metodologia a cada substância, às relações entre os componentes dessas substâncias, analisando a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime, relativizando também a realidade que representa com as diversas subjetividades existentes por trás dele. Somente assim, pode-se chegar à compreensão da obra e da realidade que ela representa¹¹, assinalando que o cinema pode constituir reveladores privilegiados através de lapsos que podem ser deixados pelo criador, ideologia e sociedade. Distinguir tais lapsos, “bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível”¹², reconhecendo que existe uma manipulação ideológica prévia das imagens, assim como uma associação do discurso cinematográfico com a produção do filme e com o contexto de sua realização¹³.

Para Ferro, todos os gêneros cinematográficos são válidos para a pesquisa histórica, incumbindo ao historiador entendê-los, não permitindo que as diferenças se tornem um impedimento para o seu trabalho. Independentemente do gênero e dada a sua amplitude, a obra

⁹ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 26.

¹⁰ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 86.

¹¹ *Ibidem*, p. 87.

¹² *Ibidem*, p. 88.

¹³ KORNIS, Mônica Almeida. *Op. Cit.*, p. 39.

fílmica pode captar realidades sobre algum aspecto da sociedade¹⁴. A crítica histórica e social ao documento cinematográfico deve ser realizada por meio de três dimensões: a crítica de autenticidade, de identificação e de análise. A primeira é caracterizada por certa ambiguidade que pode ser justificada pelo fato de as pessoas saberem ou não que estão sendo filmadas, existindo alguns elementos que possibilitam a verificação de reconstituição ou modificação do documento, como: os ângulos das tomadas, a distância das diferentes imagens de um mesmo plano, as condições de leitura da imagem e a intensidade da ação¹⁵. Após a crítica de autenticidade, o pesquisador deve fazer a de identificação, no que concerne à busca pela origem do documento, sua data, identificação dos personagens e locais do conteúdo. Já a crítica analítica tende a averiguar a fonte emissora, as condições de produção e de recepção, observando que não existe documento neutro ou objetivo¹⁶.

Sujeito a críticas, a maior parte da produção do autor, considerado um dos pioneiros responsáveis pela reflexão sobre as relações entre cinema e história, é composta por artigos e coletâneas, não tendo sido elaborado um trabalho de maior profundidade¹⁷. Mônica Almeida Kornis discorre que a obra do autor traz desvantagens devido à sua recusa em assentar as imagens em seu aspecto estético, envolvendo a questão do debate dos “gêneros do discurso” indispensável para elucidar as relações entre narrativas audiovisuais e a história. Para a autora, apenas a análise fílmica permite delinear as possíveis inquietações contidas no filme e a sua relação com os distintos contextos políticos e ideológicos de uma sociedade. No entanto, a ideia de que o filme pode revelar uma realidade se iguala ao abandono da existência de uma mediação entre o real e o objeto. Essa concepção é o que justifica os termos inseridos por Ferro como imprescindíveis pela busca de uma autenticidade e veracidade do documento fílmico¹⁸, no qual a sua vulgarização pode levar a uma ilusão por parte do historiador sobre quão autêntico e verídico é um filme¹⁹.

Eduardo Morettin questiona a dicotomia de visível/não visível estabelecida por Ferro para a esclarecer a análise das relações entre cinema e história. Ele ressalta a ideia do historiador francês de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte, já que um filme apresenta tensões próprias.

Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da “história” ou de sua “contra história. Por outro lado, afirmar a possibilidade de

¹⁴ MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 24.

¹⁵ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 28.

¹⁶ Ibidem, p. 29.

¹⁷ MORETTIN, Eduardo Victorio. Op. Cit., p. 20.

¹⁸ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 30.

¹⁹ Ibidem, p. 31.

recuperar o “não visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna.²⁰

Intencionando a compreensão dos elementos que compõem o objetivo do presente estudo e a propensão ao diálogo entre o âmbito externo e interno da filmografia bergmaniana, torna-se de grande relevância o emprego da obra de Ferro, uma vez que o historiador acentuou a possibilidade da percepção do Cinema como documento e, conseqüentemente, do filme como “agente” da história, revelando sua potencialidade de componente ativo nos processos históricos.

O filme, considerado o objeto principal da Sétima Arte, geralmente é estudado a partir do seu contexto, aproximando-se mais de um exemplo conteudista e afastando-se das tensões que lhe são próprias e inerentes. A refuta de não partir da obra acarreta a separação de dois significados: o externo, concernente ao recorte específico da conjuntura, e o interno, aquele condizente ao alicerce inseparável entre imagem e som.

Dado que o cinema bergmaniano encontra prerrogativas muito pessoais em sua narrativa e que uma das características mais contundentes da personalidade de Bergman é a sua capacidade de entender o seu tempo, refletindo um âmbito intelectual que nos possibilita compreender as questões de um indivíduo que carrega uma historicidade, alguns pressupostos de Marc Ferro se fazem úteis para empreender uma análise sobre a mentalidade sueca que o cineasta pode ter apreendido e evidenciado em sua obra cinematográfica. Utilizando a abordagem macrocontextualista com a finalidade de situar o filme e o próprio cineasta em um contexto histórico específico permeado pelo discurso, alguns determinados padrões de comportamento, linguagens e crenças podem ajudar a esboçar o cenário sociocultural no qual ambos estavam imersos, evidenciando a relação de interdependência entre indivíduo e sociedade no momento de contextualização da obra.

A Tradição Romântica Sueca e o Cinema Bergmaniano

A renovação de geração para geração dos *Annales* ocasionou, a partir da década de 1960, o reaparecimento das mentalidades de forma subvertida devido à mudança dos temas, assinalada pelo declínio dos assuntos socioeconômicos, e à invasão de questões outrora

²⁰ MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 15.

desconhecidas ou raríssimas. Somente nesse momento é que se pode falar de uma história das mentalidades como fenômeno significativo da cultura contemporânea²¹, deixando transparecer uma constante preocupação de compreender melhor a passagem à modernidade²².

A percepção da diferença entre duas mentalidades permeia uma que se supõe conhecida, ou ingenuamente conhecida, posta como testemunha e outra tida como enigmática:

Ela pode nascer do reconhecimento, na mentalidade estrangeira, de pontos de semelhança com a nossa, a nossa atual, que por sua vez, é ingenuamente conhecida: as permanências. Também pode nascer da constatação de diferenças irreduzíveis. A diferença torna-se então a condição da particularidade, e da inteligência da particularidade: ela separa essa cultura da nossa e assegura-lhe uma originalidade. Portanto, é primeiro em relação à nossa mentalidade contemporânea que uma cultura se apresenta como diferente para nós.²³

O contato da História com as outras ciências humanas foi ao encontro do inconsciente coletivo ou, de outro modo, ao não consciente coletivo. De acordo com Philippe Ariès, o coletivo seria o comum a toda sociedade em determinado momento, enquanto que o não consciente se encaixaria como o mal percebido ou totalmente despercebido pelos contemporâneos. Isso ocorre em razão dos dados imutáveis da natureza, ideias recebidas ou ideias no ar, lugares-comuns, códigos de conveniência e de moral, conformismos ou proibições, expressões admitidas, impostas ou excluídas dos sentimentos e dos fantasmas. Os historiadores designam os traços coerentes e rigorosos de uma mentalidade psíquica que se impõe aos contemporâneos sem que eles saibam como “estrutura mental” ou “visão de mundo”; caminhando para uma “pesquisa subterrânea das sabedorias anônimas: não sabedoria ou verdade atemporal, mas sabedorias empíricas que regem as relações familiares entre as coletividades humanas e de cada indivíduo, a natureza, a vida, a morte, Deus e o além”²⁴.

No que concerne à dita mentalidade sueca, torna-se de grande relevância mencionar os trabalhos pioneiros, como o livro *Swedish Mentality*, do antropólogo Åke Daun, e o capítulo intitulado “Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca”, de Kristina Orfali, disponível no livro *História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias*, organizado por Philippe Ariès e Georges Duby. Daun procurou compreender os padrões comportamentais que eram destinados aos suecos: timidez, frieza, evitação de conflitos e melancolia. A partir de uma perspectiva de contraste com outras nacionalidades mediada por dados quantitativos, o autor intenciona destacar como esses comportamentos eram percebidos pelos suecos e estrangeiros.

²¹ ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 154-176. p. 160.

²² Ibidem, p. 163.

²³ Ibidem, p. 171.

²⁴ Ibidem, p. 174.

Analisando o grau de ansiedade e insegurança em determinadas situações, como interações sociais, conflitos com outras pessoas e ficar sozinho; o autor esboça, por meio da comparação, as causas pelas quais essas características são mais acentuadas ou omissas entre os suecos e os estrangeiros.

A questão da “solidão sueca” é interessante à luz da insegurança social, já que estar só liberta o indivíduo de sentimentos e de pressões sociais, fazendo com que o contato com a natureza se torne importante.

A good many Swedes probably feel that the human voice in nature should be subordinated to nature’s own—the sounds of birds, the sighing of the wind through the trees. One should listen to nature in silence. When wandering in the countryside, picking wild berries, or sitting beside a lake with a fishing rod—on these and similar occasions people may converse, but it is primarily “nature that speaks”. The individual conducts an inner dialogue with nature—or with his or her inner self with nature as a surrounding sanctuary. Experiences of nature affect the emotions, release memories. In nature these mental activities can go on without needing to take account of or adapt to the demands of other people. In nature many Swedes feel a freedom akin to the totally relaxed feeling they can experience in the company of a dog.²⁵

Esse aspecto da mentalidade sueca pode ser sentido na própria personalidade de Ingmar Bergman, principalmente no que concerne à ilha de Farö, local de escrita de alguns roteiros e da filmagem das películas *Através de um Espelho* (1961), *Persona* (1966), *Vergonha* (1968), *A Paixão de Ana* (1969), além de alguns documentários. Durante as gravações de *Através de um Espelho*, o cineasta mencionou a Sven Nykvist, que desejava morar na ilha o resto de sua vida, acabando por construir uma casa, entre 1966 e 1967. De acordo com Bergman, seu vínculo com Farö advém da necessidade de se isolar, de se expressar, já que na praia ele poderia ficar furioso e gritar, onde no máximo uma gaivota levantaria voo; porém, o motivo principal se encontra em sua intuição:

Esta é a sua paisagem, Bergman. Corresponde a suas representações mais profundas de forma, proporções, cores, horizontes, som, silêncios, luz e reflexos. Aqui há segurança. Não pergunte por quê, as explicações serão acanhadas racionalizações feitas *a posteriori*. Assim, por exemplo: em sua profissão você busca simplificação, proporção, tensão, relaxamento, respiração. A paisagem de Farö lhe proporciona tudo isso em grande medida.²⁶

²⁵ DAUN, Åke. *Swedish Mentality*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008. p. 99. (Tradução nossa: “Uma boa parcela de suecos provavelmente considera que a voz humana na natureza deve se subordinar à natureza em si – o som de pássaros, o sussurrar do vento através das árvores. Deve-se ouvir a natureza em silêncio. Quando se vaga pelo campo, colhendo bagas selvagens, ou sentando-se à beira de um lago segurando uma vara de pescar – em ocasiões como estas algumas pessoas talvez conversem, mas é primordial que ‘a natureza fale’. A conduta individual em um diálogo interno com a natureza – ou com seu ou sua pessoa interior com a natureza como um santuário ao seu redor. Experiências naturais afetam as emoções e despertam memórias. Na natureza essas atividades mentais podem seguir seu rumo sem dar-se conta ou adaptar-se às demandas alheias. Na natureza muitos suecos experimentam uma liberdade similar à sensação de relaxamento total que pode ser sentida na companhia de um cão”).

²⁶ BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. Trad: Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 220.

Os temas do isolamento, da natureza, do arquipélago são onipresentes na literatura e no cinema suecos, característica assinalada por Orfali no final de seu texto, que pondera em como esses aspectos acabam por recair na arte sueca. O espaço íntimo, privado, pode se tornar similarmente uma reclusão trágica em que os indivíduos procuram desesperadamente reencontrar uma comunicação primitiva com certa pureza original. Esse isolamento angustiante, que também empreende um embate pela busca da própria palavra e pelo silêncio, é assinalado por um contato que nunca ocorre, podendo ser particularmente encontrado na obra cinematográfica de Ingmar Bergman ou no teatro de August Strindberg. Nunca se grita, gesticula-se pouco, guarda-se o silêncio, e o sufocamento é tempestuoso. A Literatura e o Cinema se conservam como um eco do mundo espiritual, da angústia metafísica e do sentimento de culpa tenaz. É a partir disso que se deve indagar a sociedade sueca, tentando apreender seus paradoxos e contradições que abrangem a coexistência de um sentimento comunitário e de um individualismo tão acentuado, voltado sobre o eu mais privado²⁷.

Michelle Facos, em *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, procura investigar como o trabalho dos artistas, principalmente os pintores, estava vinculado à construção da identidade nacional sueca, durante a virada do século XIX para o XX. Segundo a autora, vários jovens artistas suecos, ao se mudarem para Paris, devido à forte identificação dos ideais de liberdade, igualdade e solidariedade da Revolução Francesa, acabaram influenciados pelo Romantismo francês. O objetivo desses artistas consistia em uma dimensão social e pessoal que perpassava a busca pela promoção de uma identidade nacional sueca genérica e baseada em hábitos por meio de sua arte; eles também procuravam expressar os próprios sentimentos íntimos.

Suas inquietações sociais faziam parte do movimento político da democracia social que ganhou força ao longo da década de 1890 e que se estabeleceu a partir de 1930. Rebelando-se contra a academia de artes que somente permitia trabalhos com bases clássicas constituídas pela hierarquia acadêmica, esses artistas se uniram e criaram um movimento na França, buscando o que consideravam realmente sueco²⁸. A vida comum do campesinato ligada à natureza rememorou

a nostalgia do passado mais simples e ligado a vida no campo que muitas vezes evocavam lembranças da infância se tornaram propagandas para a construção de um sentimento que unia a todos. Os intelectuais seguiram a mesma linha ao criar museus

²⁷ ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 588.

²⁸ FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. Disponível em: <<https://catalog.princeton.edu/catalog/1781625>>. Acesso em: 05 jan. 2019. p. 117.

para a preservação de artefatos (construções arquitetônicas e objetos usados na vida rural) materiais e imateriais (como contos de fadas, histórias folclóricas) que exaltavam a vida no campo e a origem dos suecos como sendo um povo homogêneo e democrático.²⁹

A única maneira de alcançar o sonho utópico de uma sociedade igualitária harmoniosa, percebida por esses artistas, era desafiar as fronteiras tradicionais entre classes, história e vida cotidiana, progresso e preservação, indivíduo e sociedade, e entre a consciência e forças invisíveis³⁰. A reintegração do indivíduo na sociedade de maneira significativa só ocorreria por meio do compromisso entre natureza e experiência subjetiva, e não apenas pela segurança de um mundo interior³¹.

Se por volta 1900 a Pintura estava profundamente impregnada pelas lembranças da antiga cultura rural, em vias de extinção, procurando traduzi-la em notas idílicas, o mesmo ocorreu com a Literatura. O surto da rápida industrialização que atingiu a Suécia fez com que os escritores se refugassem nas lendas e nos mitos do passado; as suas obras estavam, por essa razão, muito ligadas a terra, descrevendo a vida das grandes casas senhoriais sob uma óptica romântica, que, principalmente devido à influência de Selma Lagerlöf, August Strindberg e Hjalmar Bergman, iria imprimir ao cinema mudo sueco um acento vincadamente nostálgico³².

Logo, os temas da natureza e a tentativa de uma volta a esse passado simples também se encontram nas características do cinema sueco. A produção cinematográfica sueca iniciou-se efetivamente em 1909, com a *Svenska Briografteatern*, que havia sido fundada em 1907, já possuindo numerosas salas. A direção da produção foi confiada a Charles Magnusson que contratou Victor Sjöström e Mauritz Stiller, vindos do meio teatral, pois desejava que o Cinema fosse tão respeitado quanto o Teatro. Para atingir tal objetivo, uma das iniciativas foi investir na qualidade das salas de cinema em relação ao conforto e à decoração; e, em 1911, criou-se o Serviço Nacional de Censura (primeiro do mundo), que classificava os filmes em diferentes escalões para conquistar o público adulto, em que, paradoxalmente, os realizadores desfrutaram de uma maior liberdade de ação³³. Em 1919, as duas primeiras sociedades cinematográficas

²⁹ BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. “*Saraband*”: O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015. p. 94.

³⁰ FACOS, Michelle. Op. Cit., p. 130.

³¹ FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. Disponível em: <<https://catalog.princeton.edu/catalog/1781625>>. Acesso em: 05 jan. 2019. p. 125.

³² WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In ____ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 61.

³³ *Ibidem*, p. 58.

suecas, *Svenska Biografteatern* e *Skandia*, fundiram-se e se tornaram a *Svenska Filmindustri*, edificando uma sociedade de cinema em Rasunda, nos arredores de Estocolmo.

O objetivo primordial de Sjöström consistia em explorar os recursos culturais dos suecos em seu próprio meio congênito, recorrendo, unicamente, ao naturalismo, todavia também à mitologia sueca popular, na mais pura linha romântica, obtendo um aspecto de inovação ao introduzir o realismo social³⁴.

A lição principal consistia em dar ao cenário natural todo o seu sentido, fazendo o contexto revelador das ações humanas. O cenário, que se assemelha às personagens ou as contradiz, age pela única presença. Ainda nos espantamos nos nossos dias pela arte com que, nas obras-primas suecas desta época, os cenários construídos se ligam aos cenários naturais, magnificamente percorridos pela objetiva. As paisagens – terra, céu e água -, encerradas pelo horizonte, rodeiam as personagens e os seus estados de alma, enquanto as estações criam o seu clima de vida.³⁵

Seu filme *Terje Vigen* (1916) foi a primeira obra da cinematografia sueca que refletiu as lutas internas e externas das personagens, situando uma mensagem que sugere a presença constante de Deus na natureza e em tudo o que rodeia o ser humano. O filme deu origem a toda uma simbologia naturalista que teria continuidade não somente em Sjöström, como também nos demais realizadores suecos: o curto verão escandinavo simboliza a exuberância da vida e a natureza efêmera da felicidade humana; o inverno longo e frio, com suas chocantes tempestades de neve, representa a inexorabilidade da morte e a agonia do espírito; os vales insinuam a esperança de alcançar a paz interior para os angustiados habitantes das montanhas, enquanto os rios, açoiados por redemoinhos, simbolizam o andar das almas pelo caos e pelo infortúnio³⁶.

A princípio, os filmes de Stiller tinham um pouco a ver com a tradição literária e pastoral sueca; contudo, no decurso da sua carreira, a influência da paisagem, dos traços românticos e fatalistas das novelas de Selma Lagerlöf começaram a penetrar em sua obra. Em seu filme *Johan* (1920), torna-se evidente sua evocação das forças naturais tão ardentes, como em qualquer obra de Sjöström³⁷. Seus trabalhos eram mais meticulosos do que os de Sjöström; no entanto, a grande diferença entre ambos residia no fato de que Stiller possuía talento tanto para a comédia quanto para o drama e a obra de Sjöström estava dominada por uma veia de fatalismo que impedia a leviandade³⁸.

³⁴ LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2ª ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 24.

³⁵ ESNAULT, Philippe. Victor Sjöström. In ____ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 45.

³⁶ LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2ª ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 25.

³⁷ COWIE, Peter. Mauritz Stiller. In ____ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

A partir de 1920, a arte de Stiller se aproxima da de Sjöström, tornando-se mais sombria. Em sua obra máxima, *Herr Arnes Pengar* (1919), a influência do rigor climático é o que oferece a narrativa: as paisagens e o clima estão expressamente ligados ao destino de cada uma das personagens, e o filme acaba por se comportar como uma tragédia inserida na tradição fatalista do cinema sueco; entretanto, aponta também motivos e efeitos de ordem psicológica de uma forma muito mais madura do que a maioria das obras de Sjöström³⁹.

O primeiro grande realizador sueco depois de Sjöström e Stiller foi Alf Sjöberg, que iniciou sua carreira com o filme *Den Starkaste* (1929), no qual recriou a dureza das inóspitas paisagens suecas e uma série de paralelismos entre as forças que regem o destino do universo e as que regem o destino do ser humano, sendo tudo permeado por certo ar de melancolia⁴⁰. Obtendo êxito decisivo e consagrando sua carreira, em 1944 o cineasta dirigiu *Tortura* (1944), que havia sido roteirizado pelo desconhecido diretor de teatro Ingmar Bergman, atraindo novamente a atenção internacional para o cinema sueco⁴¹.

Segundo o historiador de cinema Lewis Jacob, a obra de Bergman anunciava uma nova época da arte cinematográfica. De maneira muito mais consciente e diligente que os seus antecessores, Bergman fez da alma o centro da narrativa, dando ao filme uma nova dimensão que, até então, estava ausente: a profundidade do interior do ser. Utilizando a câmera para explorar os refúgios desconhecidos dessa alma, Bergman dissecou o que lhe era oculto, revelando a verdadeira face do indivíduo, que impiedosamente se encontra descoberta⁴².

Visto no mundo todo primeiramente como diretor cinematográfico, na Suécia temos Bergman caracterizado especialmente pelas suas atividades no Teatro, fator preponderante para sua atuação no Cinema, já que ambas foram artes muito próximas em sua carreira, a tal ponto que o âmbito cinematográfico não era visto como um trabalho isolado do diretor, mas, sim, como um cinema de comunidade⁴³.

Um dos principais diferenciais de Bergman era sua criação literária como produtor dos seus próprios argumentos, sendo que seu processo de criação cinematográfica e libertação artística foram influenciados principalmente por August Strindberg e Hjalmar Bergman:

³⁹ Ibidem, p. 25.

⁴⁰ LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. Op. Cit., p. 27.

⁴¹ WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In: _____. **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 65.

⁴² Ibidem, p. 55.

⁴³ BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 52.

[...] a ironia romântica e o conhecimento da natureza humana, desprovida de ilusões, mas plena de compreensão, que caracterizam os romances a um tempo humorísticos e trágicos de Hjalmar Bergman, surgem igualmente nos filmes de Bergman.⁴⁴

A influência do dramaturgo August Strindberg acaba por introduzir a relação de pertencimento de Ingmar Bergman para com a Tradição Romântica Sueca, aspecto salientado pelo próprio cineasta:

É absolutamente impossível dizer, hoje, como e, em que medida, eu lhe pertença. É uma parte de minha vida, de minhas experiências pessoais. Onde podemos encontrar esta influência e qual é a sua importância? Ela está tão integrada em mim mesmo que sou incapaz de lhes dizer.⁴⁵

A leitura da obra de Strindberg marcou profundamente a juventude de Bergman, quando o dramaturgo se tornou um companheiro de estrada; às vezes, inspirando uma espécie de repulsa e, em outras ocasiões, suscitando momentos de atração.

Ao que concerne à obra cinematográfica de Bergman, Strindberg inspirou, sobretudo, a figura das personagens com a expressão “espetáculo de câmara”, em analogia à música de câmara. Para Strindberg, o espetáculo de câmara é o procedimento íntimo e Bergman o incorporou nos filmes de câmara, repartindo certo número de temas entre um número extremamente restrito de vozes de personagens. Os filmes de câmara também se inserem na relação de Bergman com a sua quarta esposa, a realizada pianista de concerto Käbi Laretei, de quem recebeu orientação musical especializada, conselhos e diversas colaborações, como as trilhas sonoras dos filmes *O Olho do Diabo* (1960), *Gritos e Sussurros* (1972), *Face a Face* (1976), *Sonata de Outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1982), *O Rosto de Karin* (1984) e *Presença de um Palhaço* (1997).

Nessa perspectiva, Bergman extrai o passado/presente das personagens, coloca-os numa espécie de nevoeiro, juntando tudo em um espaço bem condensado⁴⁶. Porém, nenhum dos elementos (personagem/espaço/tempo) são lineares; apresentam-se como o próprio pensamento em modo onírico, misturando-se estranhamente nas cenas apenas ligado pela irrupção do narrador, cuja função é tentar racionalizar o estranho mundo que se apresenta. Trata-se da noção de multitempo e multiespaços, ainda inovadora para a época. Na década de 1960, o cineasta realizou a trilogia dos filmes de câmara, com *Através de um Espelho*, *Luz de Inverno* e *O Silêncio*.

⁴⁴ Ibidem, p. 67.

⁴⁵ Ibidem, p. 23.

⁴⁶ BJORKMAN, Stig; MANN, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 138-139.

Conhecido no mundo todo principalmente por obras como *Mônica e o Desejo* (1953), *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos Silvestres* (1957) e *Persona* (1966), enxerga-se que pouco se tem escrito ou falado sobre esses seus primeiros filmes: *Crise* (1945), *Chove Sobre o Nosso Amor* (1946), *Um Barco para a Índia* (1947), *Música na Noite* (1947), *Porto* (1948), *Prisão* (1949) e *Rumo à Alegria* (1949). Nessas primeiras películas, vemos um Bergman ainda jovem, confuso em relação à técnica e à produção, realizando uma série de misturas de estilo⁴⁷, chegando até a trabalhar com alguns elementos do *film noir* e tendo uma veia fatalista com um gosto amargo de morte.

No início da filmografia bergmaniana, as obras giram em torno do tema de conflito entre gerações, no qual a trágica incapacidade que o homem tem de dar um sentido à sua existência, de fazê-la como algo essencial e útil, é um dos pontos angulares da arte dramática que, no decorrer de sua obra, encontra-se sempre mais amadurecida. As estações climáticas são um dos elementos que conduzem a narrativa: as personagens no outono e no inverno experimentam o declínio emocional aliado aos conflitos existenciais, enquanto que a primavera e o verão são marcados por uma auréola de esperança.

Entretanto, a partir desses filmes, alguns aspectos estilísticos e filosóficos já nos são apresentados, como em *Rumo à Alegria* (1950), cujo nome foi inspirando no quarto movimento da Nona Sinfonia de Ludwig van Beethoven (*Ode à Alegria*), sendo este o tema musical do filme; ocorrência que também pode ser vista em *Sarabanda* (2003), último longa-metragem do diretor sueco, que também leva o nome do tema musical composto por Johann Sebastian Bach. A maior parte dessas personagens são artistas, principalmente músicos, característica que recai em todo decorrer da obra cinematográfica, principalmente em *Sonata de Outono* (1978). Do mesmo modo, já começa a ser demarcado o uso excessivo do *close-up*, que será pela primeira vez intensamente evidente em *Mônica e o Desejo* (1953), com o plano demasiadamente demorado de Harriet Andersson que literalmente encara o espectador.

Sorrisos de uma Noite de Amor (1955) reviveu o estilo de comédia elegante e fino de Stiller na arte cinematográfica sueca moderna e pode ser considerado o marco da fama internacional de Bergman, já que após a sua exibição no Festival de *Cannes* de 1956, os críticos franceses alardeavam estupefatos e surpresos a descoberta de um novo cineasta, que porventura era Ingmar Bergman lançando seu 16º (décimo sexto) filme. No entanto, esse ano ignora, ou ao menos desconhece, que a crítica brasileira, mais necessariamente a imprensa especializada paulista, o havia descoberto dois anos antes durante o Festival de Cinema do IV Centenário de

⁴⁷ Ibidem, p. 51.

São Paulo, quando *Noites de Circo* (1953) foi aplaudido de pé pela plateia – filme que os franceses só vieram em 1957, quando a obra bergmaniana chegava aos Estados Unidos e ao resto do mundo⁴⁸.

Em *Morangos Silvestres* (1957), Bergman mescla passado e presente de maneira notável, utilizando uma técnica que lembra a do sonho de Strindberg, com extraordinário sentido dos efeitos dramáticos, surgindo aqui o mesmo tema de *A Carruagem Fantasma* (1921), de Sjöström (que também interpreta Isak Borg, protagonista do filme): o tempo que a alma necessita para atingir a maturidade antes da morte⁴⁹.

A simbologia do canteiro de morangos silvestres que perpassa toda a história da obra oferece um estímulo para Isak Borg retornar à casa em que crescera, representando o passado e todas as cenas (presente/passado) são conectadas. Se o breve verão sueco é um símbolo da felicidade efêmera que é recorrentemente usada no cinema do norte europeu e, em particular, por Ingmar Bergman, os morangos silvestres que crescem espontaneamente no campo ou no jardim são outro símbolo dessa presença, usados repetidamente no cinema do diretor sueco.

Outro exemplo cabível para a comparação é o filme *O Sétimo Selo* (1957), em que a família de artistas, únicos a escapar da figura da Morte e que claramente representam Maria, José e Jesus menino, dividem a simplória refeição composta por morangos silvestres e leite com o cavaleiro. Ambas as obras terminam com imagens exteriores aos problemas colocados pela própria narrativa: *Morangos Silvestres* encerra com o sorriso do velho professor, e *O Sétimo Selo*, com o filho de Mia que diz “baba”, rindo porque o nariz do cavalo está frio e úmido. Os morangos são erguidos em uma evocação da beleza, da arrogância e da vitalidade da juventude perdida, simbolizando a atraente nostalgia de um tempo e um lugar sereno e calmo, a salvo de problemas e preocupações⁵⁰.

O primeiro encontro com Sjöström se deu quando Bergman tinha 15 anos, por meio do filme *O Cocheiro*, película de tão grande significado para Bergman, que até em sua velhice ele a via todos os anos, pelo menos uma vez no verão, sozinho ou acompanhado de pessoas mais jovens. *O Cocheiro*, para o cineasta, influenciou-o claramente, até nos mínimos detalhes, no exercício de sua profissão⁵¹.

⁴⁸ARMANDO, Carlos. **O Planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988. p. 21.

⁴⁹WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In: _____. **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 68.

⁵⁰LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. Ingmar Bergman: El Último Existencialista. Madrid: Ediciones JC, 2ª Ed, 2007. p. 73.

⁵¹BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 24.

O segundo encontro entre os dois cineastas se deu durante a produção do primeiro filme de Bergman (*Crise*). Dando-se conta de que estava no meio de uma engrenagem que não podia controlar, tendo a percepção de que todos o consideravam incompetente (alguns o chamando de “merda de amador”), além dos problemas técnicos (a câmera possuía um defeito, uma parte das cenas ficou fora de foco; o som também possuía defeito, em que as vozes dos atores eram ouvidas com dificuldade; e o orçamento do filme também fora estourado), Bergman enfrentou as dificuldades com ataques de raiva, brigando com todos que faziam parte da produção⁵². Sendo assim, Sjöström, que, na época, era diretor artístico da *Filmstaden* (estúdio da *Svenka Filmindustri*), começou a aparecer no set de filmagens dando conselhos, vistoriando as filmagens do dia. Segundo o próprio Bergman, a maior parte do tempo eles andavam calados, mas, de repente, Sjöström dizia:

Você faz cenas muito complicadas, nem você nem Roosling, sabem resolver essas complicações. Trabalhe de forma mais simples. Fotografe os atores de frente, eles gostam, fica melhor assim. Não brigue tão ferozmente com todo mundo, eles só ficam zangados e fazem um trabalho pior. Não faça de tudo coisas essenciais, você sufoca o público. Uma cena de ligação tem de ser tratada como tal, sem que se perceba necessariamente que é uma ponte.⁵³

Outras obras de Sjöström também exerceram uma influência especial em Bergman, como *A Carruagem Fantasma* e *Os Proscritos*, filmes que nunca foram simplificados, em que a forma como esteta empregava a exigência de verdade e a observação da realidade tiveram grande importância na construção do trabalho bergmaniano⁵⁴. Similarmente, sua obra carrega certa continuidade entre a herança luterana e o romantismo: em suas películas, encontramos um vínculo inapagável da luta da interioridade humana aliada a cenários naturais e à busca existencial das personagens⁵⁵.

Em *Gritos e Sussurros* (1972), em que o morto não pode morrer e, então, é obrigado a perturbar os vivos, o tema do isolamento é uma constante fundamental. O silêncio, o tique-taque dos relógios, os gritos de dor de Agnes, o sussurrar em uma atmosfera abafada são características imprescindíveis em um ambiente que aguarda a chegada da morte – ambiente demasiadamente propício para as máscaras dos indivíduos se dissiparem e revelarem a verdadeira face do eu.

⁵² BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 80.

⁵³ Idem, p. 81.

⁵⁴ BJORKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 114.

⁵⁵ LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. Madrid: Ediciones JC, 2ª Ed, 2007. p. 25.

O paradigma referente à mentalidade sueca e alguns comportamentos sociais são explícitos no filme, como a minimização do contato e do diálogo, a conexão com o sobrenatural que contradiz os parâmetros do Protestantismo, o isolamento e o receio de entrar em conflito dentro de um casamento, embora o adultério e a infelicidade sejam uma constante.

As proposições demonstradas pela Tradição Romântica Sueca recaem indiscutivelmente em *Gritos e Sussurros*, filme que data a sua história no final do século XIX e torna incongruente a ausência de costumes que frequentemente marcam as obras consideradas de época. Essa função da narrativa emerge o fechamento das personagens em um espaço íntimo e privado, transformando sua reclusão trágica através da *mise-en-scène* em uma procura desesperada pelo reencontro de uma comunicação original com uma apropriada pureza primitiva. A carência da palavra e do contato físico advêm desse isolamento angustiante, resultando na predominância do silêncio, sendo exaltado pelo domínio das diversas nuances da cor vermelha.

Quanto mais a obra de Bergman se concentra numa análise profundamente pessoal dos problemas humanos e religiosos, mais se caracteriza por um estilo narrativo de uma nudez ascética. É para o verdadeiro rosto do ser humano que Bergman dirige a câmera; porém, por outro lado, suas personagens possuem cada vez mais uma nítida individualidade. O exemplo de Bergman como autor dramático que se tornou seu próprio realizador encorajou vários escritores a seguir o mesmo caminho, como Vilgot Sjöman, Jörn Donner e Bo Widerberg, além da influência externa que é mais perceptível no movimento francês da *Nouvelle Vague*, principalmente no artigo de Jean-Luc Godard, intitulado “*Bergmanorama*”, escrito para a *Cahiers du Cinéma*, em 1958.

Efetivamente, a obra filmográfica de Ingmar Bergman acabou por influenciar toda uma geração de cineastas a partir do final da década de 1950, aspecto que se torna visível no documentário *Trespassing Bergman* (2013), dos diretores Jane Magnusson e Hynek Pallas, realizado na Ilha de Farö e que conta com os depoimentos de diversos realizadores de cinema sobre o impacto bergmaniano em seus filmes: Tomas Alfredson, Woody Allen, Wes Anderson, Francis Ford Coppola, Wes Craven, Michael Haneke, Claire Denis, Martin Scorsese, Ang Lee, Alejandro González Iñárritu e John Landis.

Considerações Finais

Ingmar Bergman demonstrou, de modo brilhante, que a arte cinematográfica podia edificar um meio de expressão extremamente pessoal. A afirmação do cineasta como mestre incontestável se justifica pela sua retomada e aperfeiçoamento de uma tradição própria do cinema sueco, tornando legítimo o questionamento se Bergman teria feitos seus filmes do

mesmo modo em quaisquer outros estúdios que não fossem os suecos. Sua obra se comporta como uma síntese de aspirações que, depois de terem permanecido parcialmente latentes no interior do cinema sueco, vieram a se manifestar e a se concretizar em seus filmes⁵⁶.

Como demonstrado na análise deste escrito, o próprio cineasta sueco reconhece a influência da Tradição Romântica Sueca em sua obra, aspecto visualizado a partir da abordagem macrocontextualista. Ao situar a filmografia bergmaniana em um contexto específico após a Segunda Guerra Mundial, salientando a neutralidade da Suécia durante o conflito, encontra-se diversas tensões em seu discurso fílmico.

Morangos Silvestres, filme já citado em alusão à influência da Tradição Romântica, abre a possibilidade de discussão referente a esse paradigma: o primeiro sonho de Isak Borg evidentemente evoca os elementos estilísticos do expressionismo alemão, principalmente através da combinação da imagem monocromática com os efeitos de luz utilizados; o uso inovador do *close-up*; o eco espiritual, a angústia e a culpa coniventes ao meio congênito de Bergman.

Em *Persona*, filme extremamente moderno no seu discurso fílmico, o uso do *close-up* bergmaniano adquire outro patamar por meio da fusão das faces das atrizes Bibi Andersson e Liv Ullmann, insinuando a mescla de duas personalidades e a perda da individualidade. A banda sonora, especialmente no prólogo, revela índices de modernidade por parte do cineasta: o espectador, ao assistir as mesmas cenas sem o conteúdo sonoro, percebe a perda do seu ritmo e unidade, levando à indagação de que o som poderia ser uma máscara de uma imagem vazia⁵⁷, além do silêncio estarrecedor que permeia as duas protagonistas e sustenta a condução da narrativa.

Fanny e Alexander pode ser considerado como um compêndio da filmografia bergmaniana, que perpassa pelos elementos filosóficos e estilísticos abordados pelo cineasta em toda a sua carreira. O filme provoca a sensação de que Bergman revisita suas memórias e retoma grandes temas de sua obra como pensador e como autor: a existência de Deus mediante ao confronto com a morte; a exaltação da juventude como um retorno à infância e à adolescência; as estações climáticas que guiam os momentos de conflito da narrativa; a ótica religiosa de culpa advinda do Cristianismo; a aclamação dos artistas e do teatro através da profissão de alguns personagens e dos enquadramentos que chegam a coincidir com o ponto de

⁵⁶ WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In: _____. **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 56.

⁵⁷ CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013. p. 11.

vista da plateia de um teatro. Em decorrência desses pontos, o diretor demonstra um acervo cultural em que todos os elementos que integram o filme estão intimamente relacionados entre si, formando um todo homogêneo.

A partir dessas tensões no discurso fílmico de Ingmar Bergman, torna-se evidente que o cineasta não possui um apego estrito aos conceitos filosóficos ou a qualquer tentativa de classificação estilística; a obra bergmaniana pode mesclar filosofias e estilos diferentes em determinado filme ou se esgueirar de conceitos estipulados em um período definido. Esse aparato ocorre devido à recusa em limitar a arte, cujo objetivo primordial de Bergman está propenso à face da Arte e não da Filosofia ou de qualquer outra teoria. As variadas combinações dos elementos artísticos jamais são submissas, acabando por inserir os aspectos filosóficos em segundo plano, seja de maneira consciente ou involuntária no instante da escrita do roteiro ou no da filmagem.

Isso posto, por meio dessas comparações, a relação de Ingmar Bergman com a arte sueca constitui uma dicotomia de continuidade e ruptura, uma vez que a Tradição Romântica compõe o cerne de suas influências e, simultaneamente, existe um certo rompimento ao discurso fílmico empregado pelos seus antecessores através das inovações estilísticas, vistas principalmente a partir da década de 1950. Apesar de Bergman não reconhecer, em seus escritos e entrevistas, outras influências na construção da sua obra, como já reiterado, elas são evidentes, tanto ao que se refere à questão de estilo quanto ao conteúdo teórico, revelando, assim, um artista muito mais complexo que quaisquer empreendimentos de categorização.

Referências

Fontes Documentais Primárias

- A Carruagem Fantasma** (1921), Victor Sjöström, Suécia.
A Paixão de Ana (1969), Ingmar Bergman, Suécia.
Através de um Espelho (1961), Ingmar Bergman, Suécia.
Crise (1945), Ingmar Bergman, Suécia.
Chove Sobre o Nosso Amor (1946), Ingmar Bergman, Suécia.
Den Starkaste (1929), Alf Sjöberg, Suécia.
Face a Face (1976), Ingmar Bergman, Suécia.
Fanny e Alexander (1982), Ingmar Bergman, Suécia.
Gritos e Sussurros (1972), Ingmar Bergman, Suécia.
Herr Arnes Pengar (1919), Mauritz Stiller, Suécia.
Johan (1920), Mauritz Stiller, Suécia.
Luz de Inverno (1962), Ingmar Bergman, Suécia.
Mônica e o Desejo (1953). Ingmar Bergman, Suécia.
Morangos Silvestres (1957), Ingmar Bergman, Suécia.
Música na Noite (1948), Ingmar Bergman, Suécia.

Na Presença de um Palhaço (1997), Ingmar Bergman, Suécia.
Noites de Circo (1953). Ingmar Bergman, Suécia.
O Olho do Diabo (1960), Ingmar Bergman, Suécia.
O Sétimo Selo (1956), Ingmar Bergman, Suécia.
O Silêncio (1963), Ingmar Bergman, Suécia.
O Rosto de Karin (1986), Ingmar Bergman, Suécia.
Os Proscritos (1918), Victor Sjöström, Suécia.
Persona (1966), Ingmar Bergman, Suécia.
Porto (1948), Ingmar Bergman, Suécia.
Prisão (1949), Ingmar Bergman, Suécia.
Rumo à Alegria (1949). Ingmar Bergman, Suécia.
Sarabanda (2003), Ingmar Bergman, Suécia.
Sonata de Outono (1948), Ingmar Bergman, Suécia.
Sorrisos de uma Noite de Amor (1955), Ingmar Bergman, Suécia.
Terje Vigen (1916), Victor Sjöström, Suécia.
Tortura (1944), Alf Sjöberg, Suécia.
Um Barco para a Índia (1947), Ingmar Bergman, Suécia.
Vergonha (1968), Ingmar Bergman, Suécia.

Teses, Dissertações, Artigos e Livros

- ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 154-176.
- ARMANDO, Carlos. **O Planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.
- BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. “*Saraband*”: O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015.
- BERGMAN, Ingmar. *Cuaderno de trabajo (1955-1974) (Letras Nórdicas n° 58)*. Trad. Carmen Montes Cano. Madrid: Nórdica Libros, 2018. Arquivo Kindle.
- _____. **Gritos e Sussurros**. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973.
- _____. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996.
- _____. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema** - Vol. II. São Paulo: SENAC, 2005.
- CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013.
- COWIE, Peter. Mauritz Stiller. In_____ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969.
- DAUN, Åke. **Swedish Mentality**. *University Park, Pennsylvania: The Pennsylvannia Press*, 2008.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Cosac & Naify, 2ª. Edição, São Paulo, 2011.

- ESNAULT, Philippe. Victor Sjöström. In ____ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, Svenska Institute, Tantivy Press e Publicações Dom Quixote, 1969.
- FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. Disponível em: <<https://catalog.princeton.edu/catalog/1781625>>. Acesso em: 05 jan. 2019.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. “Bergmanorama”. In: BAECQUE, Antoine de (org.). *La política de los autores*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 26-64.
- _____. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994, p. 535-553.
- LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2ª Ed, 2007.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.
- ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philipe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613.
- STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- TEIXEIRA, Antônio Álder. **Estratégias Narrativas na Filmografia de Ingmar Bergman: O Diálogo entre o Clássico e o Moderno**. 2014. 206 p. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In ____ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, Svenska Institute, Tantivy Press e Publicações Dom Quixote, 1969.