

O Silêncio na Transição Modernista de Ingmar Bergman¹

Yuri Costa da Silva RODRIGUES²

Ivan CAPELLER³

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

No centenário do nascimento de Ingmar Bergman, este trabalho investiga as transformações estéticas e narrativas na filmografia do diretor sueco desde sua estreia na direção, em 1946, até a conclusão da chamada Trilogia do Silêncio, em 1963 – sendo esta o ápice criativo que resultaria no estabelecimento de uma linguagem tipicamente “bergmaniana”, presente nos filmes seguintes. Para desenvolver essa reflexão, ao longo do texto, procuramos conceituar as diferentes fases do trabalho de Bergman para então refleti-las segundo os estudos das três escutas e da percepção sonora de Michel Chion, focando, especificamente, em “O Silêncio”, último filme da trilogia homônima e etapa final da transição aqui proposta.

PALAVRAS-CHAVE: Ingmar Bergman; cinema; som; Trilogia do Silêncio.

TEXTO DO TRABALHO

1. Introdução

Conhecida por suas reflexões metafísicas e profundas investigações sobre a psique humana, a filmografia de Ingmar Bergman, com quase 60 anos de produção e mais de 50 obras, não é uma ou previsível. De fato, pode ser um choque para quem conhece e admira o Bergman de *Persona* (1966) e *Gritos e Sussurros* (1972), por exemplo, encarar o Bergman de *Juventude* (1951) e *Monika e o Desejo* (1953), que também são consideradas obras-primas do cineasta. Conhecemos, desde *Crise* (1946), seu primeiro filme como diretor, até *Sarabanda* (2003), a última de suas produções audiovisuais, inúmeras de suas facetas até que se fixasse uma linguagem própria que lhe seria icônica e imediatamente reconhecível como bergmaniana.

¹ Trabalho apresentado na IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Graduando do Curso de Comunicação Social da ECO-UFRJ, e-mail: costayuriyc@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da ECO-UFRJ, e-mail: capellerivan@hotmail.com.

Em seus primeiros trabalhos, Bergman uma estética alinhada ao neorealismo, que lhe renderia comparações com Rossellini (HOLMBERG, 2012) e Fellini, a quem o próprio cineasta considerava uma espécie de irmão de ofício (LABAKI, 2000). Da década de 1940 até meados da década de 1950, Bergman dirigiu cerca de quinze filmes. Alguns pontos eram comuns à maioria destas narrativas, como, por exemplo, o protagonismo geral de casais, recém-conhecidos ou não, enfrentando alguma crise; suas relações completamente negligentes à moral burguesa vigente na época; e outros *plot devices* um tanto quanto repetitivos, como a gravidez indesejada, o aborto e o adultério.

É a partir da segunda metade da década de 1950, tendo Bergman já alcançado o estrelato e o renome como cineasta, que vemos esse quadro se alterar, ainda que inicialmente de maneira incipiente, e notamos o início de seu “período metafísico” (HOLMBERG, 2012). As temáticas abordadas enveredam, numa primeira leitura, para a religião e o misticismo, como visto em *O Sétimo Selo* (1957) e *O Rosto* (1958); apesar de ainda vermos traços de realismo e de temas anteriormente abordados em filmes como *No Limiar da Vida* (1958), notamos, em filmes como o belíssimo *Morangos Silvestres* (1957), o início de novas reflexões e uma nova introspecção, na forma do extremo isolamento de seus protagonistas, que serão essenciais mais tarde. Nestes longas e até mesmo em alguns anteriores, vemos um Bergman mais aberto a experimentações estéticas e de linguagem. Em *Sonhos de Mulheres* (1955), há uma breve e tímida passagem em que a personagem de Eva Dahlbeck contempla o suicídio durante uma viagem de trem e, neste momento, Bergman opta pela utilização de uma montagem de cortes rítmica e gradativamente mais rápidos e planos estáticos como fotografias como um artifício psicológico para construir a tensão. No próprio *Morangos Silvestres*, há um momento, nos primeiros minutos de filme, em que o personagem de Victor Sjöström adentra num sonho, numa sequência etérea construída a partir de uma fotografia de tons de branco estourados que, em determinado ponto, opta por eliminar qualquer relação causal ou semântica de som para prover uma trilha incômoda no momento em que o protagonista encara o próprio corpo num caixão. Entre outros casos, estas são certamente experimentações muito pontuais e até mesmo tolas em comparação à estética agressiva que o cineasta adotaria ao longo da década de 1960.

É somente com a assim chamada Trilogia do Silêncio, ou Trilogia da Fé, que notamos essa transição de maneira mais explícita. Composta por *Através de Um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *O Silêncio* (1963), a Trilogia é o ponto final e decisivo

desta virada e, ao longo dos três filmes, acompanhamos com mais clareza uma gradativa radicalização da construção da linguagem e da estética bergmaniana, uma importante transformação que se estabeleceria de fato com *Persona* e seria essencial para as produções seguintes. Neste que é o ano do centenário de Bergman, volto-me para numa análise mais densa de *O Silêncio* como a obra mais radical da trilogia e, portanto, a mais próxima da conclusão dessa transição - sem ignorar o caminho percorrido pelo restante da Trilogia. Neste sentido, também não pretendo entrar numa discussão aprofundada relativa à decupagem, à fotografia e a outros elementos visuais, que indubitavelmente são importantes para se refletir sobre a filmografia bergmaniana e a transição aqui proposta e certamente já foram comentados inúmeras vezes antes; no lugar, atenhamo-nos ao uso do som — um artifício primordial, ainda que não muito estudado, na filmografia do sueco. Pensaremos especialmente no lugar de protagonismo assumido pelo silêncio em si, bem como os breves artifícios sonoros que o quebram; para isso, usaremos como base as teorias sobre os três tipos de escuta de Michel Chion (2008).

2. A Trilogia e *O Silêncio*

Antes de mais nada, é importante ressaltar: as grandes obras-primas bergmanianas podem ser vistas com olhos diferentes de acordo com cada espectador, ou até mesmo com o momento da exibição. O escritor inglês Peter Crowie (1992, apud MICHAELS, 1998, p. 33, tradução nossa), por exemplo, comentou: “Tudo o que se disser sobre *Persona* pode ser contradito, o oposto também será verdade”. Desta forma, a intenção aqui não é nivelar nem impor uma interpretação, mas analisar as obras de acordo com algumas de suas possíveis leituras.

A Trilogia do Silêncio não é uma trilogia oficial, mas uma série de filmes desconectados que foi considerada como tal em retrospecto devido às semelhanças entre eles. Da mesma forma, a concepção de que os três filmes abordam reflexões religiosas sobre a natureza do Deus cristão é um conceito que surgiu de análises posteriores. Sobre o assunto, o crítico norte-americano Roger Ebert (2008, tradução nossa) escreveu:

Se Luz de Inverno faz referência direta ao silêncio de Deus, e Através de Um Espelho o faz através de sugestões, não há teologia em O Silêncio - apenas o mundo desolado por ela. (...) Se você não acredita que Deus é silencioso, acreditaria.

O próprio Bergman, entretanto, seguiu com declarações contrárias, defendendo outro elo de união para os três filmes:

Minha preocupação básica em fazer [os filmes] era dramatizar a extrema importância da comunicação, da capacidade de sentir. Eles não estão preocupados, como muitos críticos teorizaram, com Deus ou Sua ausência, mas com a força salvadora do amor. (...) Cada filme, veja bem, tem seu momento de contato, de comunicação humana: a fala “Papai falou comigo”, no fim de *Através de Um Espelho*; o pastor rezando a missa na igreja vazia para Märta no fim de *Luz de Inverno*; o garotinho lendo a carta de Ester no trem no fim de *O Silêncio*. Um momento pequeno em cada filme, mas crucial. O que mais importa na vida é ser capaz de estabelecer contato com outro ser humano (BERGMAN, 1964, tradução nossa).

De fato, enquanto *Através de Um Espelho* sugere a existência de um Deus de esperança, do ponto de vista esquizofrênico da personagem de Harriet Andersson, para mais tarde apresentá-lo como um deus-aranha monstruoso e invasivo, e *Luz de Inverno* aborda diretamente a questão religiosa ao contar a história de um padre que duvida da existência de Deus, em *O Silêncio*, nenhuma menção é feita a qualquer reflexão religiosa — além, claro, da conhecida referência do título ao próprio silêncio de Deus citada por Ebert. Mesmo os dois filmes anteriores tangenciam a questão: em *Através de Um Espelho*, trata-se apenas de uma breve menção na trajetória de uma personagem, e, em *Luz de Inverno*, ao fim da primeira metade do longa, quando o padre interpretado por Gunnar Björnstrand conclui que Deus não existe, o foco da trama passa a abordar questões relativas ao afeto e à solidão, motivos pelos quais o padre teria se refugiado na religião.

O Silêncio, em especial, não é somente um importante ponto para a filmografia bergmaniana: o longa é também considerado por Lloyd Michaels (2000, p. 21) um marco para o cinema modernista, ao lado de *O Ano Passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais; *A Aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni; *A Bela da Tarde* (1967), de Luis Buñuel; e o próprio *Persona* de Bergman. É inegável, como já foi exposto acima, que o desenvolvimento concluído em *O Silêncio* foi importante para as produções seguintes e para a construção do ídolo Bergman, de Bergman enquanto figura pública.

No longa, Ingrid Thulin e Gunnel Lindblom voltam a colaborar com o cineasta, interpretando as irmãs Ester e Anna; Jörgen Lindström se junta a elas, no papel de Johan, filho de Anna. Logo na primeira cena, num longo plano-sequência, somos apresentados a algumas características sobre estes três personagens que serão recorrentes. Ester é uma

mulher fina e reservada que está morrendo e, devido a sua doença, os três são obrigados a fazer uma parada em um país desconhecido, desencadeando a trama. Já Anna é inquieta e se sente constantemente incomodada por algum fator invisível; é também voluptuosa e parece sofrer com os fortes calores da região em que se encontra. Por fim, Johan é uma criança curiosa, ainda sem as estribeiras e os pudores da vida adulta, que anseia por se conectar com as pessoas ao seu redor.

Ainda neste primeiro plano, há um momento em que Johan pergunta o que está escrito numa placa para Ester, que é tradutora e não sabe responder. Aqui, é introduzida uma grande questão que permeará toda a narrativa: num país estrangeiro, não só os personagens não entendem o que está acontecendo ao seu redor (mantendo, assim, a atmosfera de isolamento que fora sugerida anteriormente e estabelecida em sua filmografia a partir de *Através de Um Espelho*), como também não se entendem. Nesta interpretação, bastante conhecida e geralmente validada pelo público e pela crítica, a linguagem parece ter perdido o sentido.

Nisto, tendo em mente a abordagem geral sobre incomunicabilidade na Trilogia, perguntamo-nos: esse “silêncio” se refere à atmosfera esmagadora criada por Bergman, que durante grande parte do filme abre mão dos intensos monólogos teatrais pelos quais ficou conhecido, ou ao vazio entre os três protagonistas? De fato, o roteiro contém reduzido espaço para diálogo, dando mais atenção a outros aspectos de cena. Demoramos muito para conhecer o nome dos três personagens e mesmo suas ocupações; há pouquíssimas menções ao fato de se tratarem de irmãs, e nenhuma ocorre de imediato. Nunca fica claro de onde vêm, e apenas se sugere que Ester deseja ir para casa, onde poderá morrer em paz. Conhecemos poucas coisas concretas sobre essas mulheres, mas, desde o primeiro momento, Bergman nos faz mergulhar de tal forma em suas intimidades que qualquer característica da ordem do psicológico das personagens é revelada aos poucos, como parte da tensão que está sendo montada.

Logo após este primeiro momento interseccional, o longa nos apresenta três passagens em sequência, cada uma dedicada a aprofundar brevemente cada personagem. Vemos Anna como uma mulher desinibida para os padrões da época, com um apreço pelo conforto e, apesar de por vezes amorosa, um tanto negligente para com seu filho. Ainda, ela é constantemente perseguida pela sombra moralista, intrometida e perfeccionista da irmã, o que a leva a esconder seus atos com afinco na primeira metade do longa e, após sua libertação moral, exibi-los com crueldade na segunda. Ester, por

sua vez, é uma mulher perturbada e assombrada pela doença, mas também ignorante e fria. Nesta mesma cena, Ester, demonstrando prepotência intelectual e elitismo, pede uma bebida ao porteiro e, após tentativas em três línguas diferentes, recorre a gestos teatrais debochados. Por último, vemos Johan como uma figura neutra, um tanto quanto alheia, disposta a explorar os corredores em busca de um pouco de atenção.

Seguimos para o momento seguinte: após cerca de trinta minutos de filme, Anna se prepara para sair; Ester, sozinha, entra em crise. Nesta cena, testemunhamos seu desespero para se conectar à irmã, seu profundo medo de morrer sozinha e sua necessidade invariável de afeto nos últimos dias de sua vida. Este é também um dos poucos instantes em que se rompe a atmosfera silenciosa geral e recorre-se a falas expositivas para esclarecer um ponto: ao gritar “É muita humilhação!”, “Deus, deixe-me morrer em casa” e, por fim, “Pronto, assim está melhor”, Ester descreve o descontrole, o ápice e o controle da crise. Haverá, mais próximo ao fim do filme, apenas mais três ou quatro momentos que serão tomados por diálogos que de fato são essenciais para o desenvolvimento da história; nas demais cenas, em especial da primeira metade, as falas tratam de assuntos supérfluos, escondendo as angústias e os conflitos sob a forma de cortêsias falsas. Somente quando o atrito se intensifica que Bergman volta a se apoiar nos monólogos de grande intensidade emocional que ajudaram a construir seu estilo característico.

Ao longo do resto do filme, notamos que Anna constantemente recusa e foge do amor de Ester, que, no clímax, revela considerar falso e esconder o ódio que a tradutora de fato sentiria por ela. Ainda assim, a personagem de Ingrid Thulin busca pelo afeto da irmã, que se sugere de cunho abusivo e até mesmo sexual. Independentemente da interpretação, a resistência e a negligência de Anna, intencional para com Ester, mas talvez não para com Johan, que também se sente preterido, levará estes dois personagens a se aproximarem, processo que se conclui quando, em uma cena, Johan abraça a tia num gesto de pura empatia, essencial para que se estabeleça o contato ao final do filme citado por Bergman.

Aliás, é importante destacar outra narrativa sobre Johan: ao mesmo tempo que *O Silêncio* é uma história de conflito e morte sobre duas mulheres experientes, cada uma com suas vivências, seus receios e suas mágoas, é também uma espécie de *coming-of-age* para o garoto, que, com seus olhos ainda curiosos, inconsequentes e inocentes, desbrava os corredores do hotel, observa assustado a chegada dos tanques de guerra e

tenta entender, com as poucas informações que recebe, o que se passa entre sua mãe e sua tia. Como o próprio Bergman comentara, ao final do filme, quando Johan recebe e lê a carta de uma Ester moribunda, talvez já morta, percebemos a importância desse personagem como o terço neutro do conflito, um observador externo e, quem sabe, até mesmo um possível narrador futuro do caso decorrido. Neste contexto de amadurecimento, há um ponto que deve ser ressaltado: são poucos os personagens que dão atenção a Johan, uma vez que inicialmente as duas irmãs estão absortas em suas questões e até o electricista lhe parece hostil; o porteiro, que por sua conta própria é também um retrato devastador de solidão, é uma figura que lhe é estranha num primeiro momento, mas, até o fim do filme, parece ganhar um pouco de sua simpatia.

Mais importante do que isso, Johan é o único a testemunhar, em dois momentos diferentes, os tanques de guerra chegando. Podemos observar esses momentos por dois diferentes pontos de vista. O primeiro, postulado numa análise de Susan Sontag (1987), argumenta que estes tanques poderiam ter sido concebidos por Bergman, reconhecidamente influenciado por Freud, como símbolos fálicos; a própria Sontag conclui que este seria um pensamento ridículo, contrário ao que teria sido mostrado na tela. Apesar disso, neste sentido, poderíamos encarar os tanques como símbolos do encontro de Johan com a puberdade e a sexualidade, num filme em que a ansiedade sexual é constante e fortíssima. Vemos também a curiosidade do menino para com uma pintura representando uma possível relação carnal, e o momento em que os anões trajam-no com um vestido pode ser encarado como mais um ponto de seu amadurecimento sexual, desta vez, a partir de papéis de gênero e com um quê de humilhação, ao menos para Bergman, que passara por uma situação parecida em sua própria infância⁴. Outra interpretação, também bastante divulgada e muito mais aceita, é de que os tanques representam um conflito armado que teria se abatido sobre este país desconhecido; dessa forma, paralelamente à incomunicabilidade entre os personagens, haveria uma constante ameaça de guerra e destruição — talvez, uma metáfora para o relacionamento humano exposto no longa.

Tendo em mente a possibilidade de destruição que paira sobre a narrativa principal, cito outro fator recorrente no filme: o tique-taque de um relógio que parece vir de lugar nenhum e que poderia facilmente significar a passagem e o esgotamento

⁴ Em suas biografias, Bergman narra que, em sua infância, seus pais frequentemente o obrigavam a se vestir “de menina” como castigo.

tempo dos personagens. Esse elemento sonoro tem grande importância dentro da narrativa e, com ele, podemos discutir o espaço ocupado pelo som em *O Silêncio*.

3. O som e o silêncio

Nas décadas de 1950 e 1960, o cinema autoral, no qual o diretor assumiu uma postura bastante independente em relação aos estúdios, transformou mais uma vez a linguagem cinematográfica. Em uma época em que havia profusão de filmes falados e muitos ruídos, o silêncio se transformou em um elemento de certo radicalismo estético (MANINI, 2013).

O uso do silêncio, que dá título ao filme e à Trilogia, não é exclusivo a este momento na filmografia de Bergman. Já nos princípios de experimentações em suas obras na década de 1950, vemos uma alteração nas relações sonoras; *No Limiar da Vida*, ainda que não particularmente ousado neste sentido, é um filme repleto de silêncio, assim como *A Fonte da Donzela* (1960), lançado pouco antes da Trilogia, com muitos pontos em comum a esta. Porém, assim como os demais elementos de suas obras, o som se radicaliza a cada filme na Trilogia do Silêncio, chegando ao terceiro longa de maneira um tanto inacessível para o público geral. De fato, o silêncio tem um papel importantíssimo neste longa, e a maneira como é utilizado é necessária não somente para o desenvolvimento prático e semântico da temática da incomunicabilidade, mas para entender um dos pontos chave para a criação da atmosfera bergmaniana deste momento em diante. O silêncio, na obra de Bergman, como elemento deste certo radicalismo estético, é incômodo, até mesmo desolador. Trata-se de um ponto imprescindível para a elaboração da crueza, da solidão e da angústia de seus personagens, contribuindo para a intensidade da cena. Particularmente em *O Silêncio*, podemos analisar a questão sob vários ângulos diferentes.

Mesmo com o reduzido número de falas, a pista de diálogos, em comparação às outras, é claramente predominante, soando sempre mais nítida. Nos momentos de “silêncio”, percebe-se grande nitidez à pista ambiente, mesmo que esta seja secundária, e este destaque ocorre, obviamente, devido à ausência de falas. Há portas sendo batidas, há o ruído do trem contra a linha férrea, etc. Porém, há uma exceção importante nesta lógica: as falas do porteiro, que não é o único estrangeiro a falar, mas certamente é o único solícito a se comunicar sem segundas intenções (e também o único cuja voz e tom não são necessários para ilustrar uma reação momentânea, como é o caso dos anões), nunca são nítidas em comparação às dos protagonistas, chegando, em alguns momentos,

a se igualar ou se tornar mais baixa que o volume de sons ambientes. Este fato possivelmente conota a importância absolutamente secundária que qualquer personagem fora o trio de protagonistas tem na narrativa, ainda que, para o porteiro, a falta de comunicação e solidão também aparentem ser questões muito presentes.

No interior do hotel, a origem dos sons é reconhecível, ainda que não seja visível, uma vez que, contra o silêncio, a impressão de nitidez que temos é tamanha que logo se percebe o que é uma porta sendo fechada ou um esfregar de cobertas. Os passos de Johan no corredor, por exemplo, são o único som a quebrar o silêncio em determinadas cenas. Em outra cena, logo ao início, em que Anna prepara um banho, a água só entra em plano após algum tempo, mas sabemos que se trata do líquido sendo derramado pelo som e, ao atentarmos ao contexto visual, concluímos que uma banheira está sendo enchida. Os suspiros de Ester, em dado momento, também não ocorrem em plano, uma vez que a câmera acompanha sua mão num extremo *close*; ouvem-se sons conforme ela esbarra em objetos, até que ela liga um rádio, sintonizado numa canção animada, que abafa brevemente tais ruídos e seus lamentos de dor; porém, aos poucos, estes sons retornam, o que a leva a mudar de estação para uma canção esperançosa e romântica, a qual Ester recebe com um riso irônico; eventualmente, nem a música serve para acalmá-la. Já as cenas externas, passadas majoritariamente numa única rua em frente ao apartamento onde as ações principais decorrem, em geral não se preocupam com nitidez, investindo em ruídos caóticos, normalmente graves e quase sempre de difícil identificação. De fato, fora do hotel, não há nenhum momento de silêncio literal; enquanto na rua o som é completamente anárquico, num bar, encontramos um som igualmente atribulado, porém de mais fácil identificação, acompanhado por uma trilha diegética.

Nota-se, nestas situações, a presença de ambas as escutas causal e semântica⁵, com foco especial na primeira, uma vez que os diálogos são reduzidos e, na maior parte do longa, sequer são necessários para o desenvolvimento da trama. Examinemos, portanto, os traços causais: contra o silêncio, com os raros diálogos, grande parte da ação é visual; nesse ponto, o som age como ilustrador, acompanhando as ações em cena. Ouve-se o ambiente de forma a facilmente identificar fontes sonoras, como nos casos

⁵ São as duas primeiras escutas teorizadas por Chion (2008). A escuta primeira, com nome autoexplicativo, consiste na relação fiel entre o som e a sua fonte — isto é, no reconhecimento dessa fonte e no uso do som para fins ilustrativos. Já a escuta semântica faz referência aos códigos sonoros que transmitem uma mensagem, como a linguagem e o idioma, por exemplo.

citados acima ou no momento em que Ester se masturba: ouve-se o esfregar das roupas, a respiração e a chegada do orgasmo com perfeita sincronia à imagem.

Há um ponto interessante de ser destacado antes de prosseguirmos: sempre que a cena adentra o quarto ou o hotel de forma geral, o som e, portanto, a escuta, são causalizados e/ou semantizados. Há o burburinho da rua, que, numa mesma cena, em planos imediatamente sequenciais, pode ser alto e intenso quando um personagem olha pela janela (isto é, quando um personagem se volta para o exterior) ou mínimo e abafado quando a atenção deste mesmo personagem torna ao ambiente interno. Aqui, muito além das escutas causal, semântica ou reduzida⁶, encontramos o exemplo de uma quarta escuta, desta vez acusmática⁷, voltada para sons produzidos por causas que não foram vistas. Esta escuta também está relacionada ao exemplo da mão de Ester, citado acima, porém, de forma diferente ao caso das ruas. Não é possível, nestas cenas externas, identificar com clareza a origem de cada som ou mesmo o que eles representam; apenas sabe-se que são componentes da atmosfera ambiente. Aqui, talvez, pudéssemos relacionar a escuta acusmática à reduzida, que é o tipo de escuta que nos interessa tratar aqui.

São inúmeros os exemplos ao longo dos noventa minutos de filme. Podemos citar a cena em que Johan acorda, após um breve descanso ao lado da mãe, ouvindo sons não-identificados que, numa tentativa tola de objetivização, poderíamos relacionar à guerra pendente. Porém, é mais interessante reconhecer a vigência geral dessa escuta no filme como um todo. *O Silêncio*, pode-se assim dizer, é um exercício de escuta reduzida: a proposta da incomunicabilidade é levada adiante a partir da inserção dos personagens em um ambiente estrangeiro em que não se entende o idioma. Retomando a discussão iniciada anteriormente, o silêncio proposto pode se referir tanto à falta de conexão entre os personagens como ao isolamento destes num local em que o som, em especial as falas, tem pouquíssima importância semântica.

E qual papel o silêncio (e os efeitos sonoros que o quebram subitamente) desempenha nisso? Na Trilogia do Silêncio, notamos uma gradativa caminhada para um uso menos tradicional da trilha extradiegética que marcara forte presença nas produções

⁶ A escuta reduzida chama atenção para as próprias qualidades e configurações do som, que nela abandona seu lugar de mera ilustração para passar a ser objeto de análise (CHION, 2008).

⁷ A escuta acusmática é definida como aquela em que se escuta o som sem ver sua causa, podendo atentar o espectador para o próprio som; desta forma, ao privá-lo da visão, a escuta acusmática estaria intimamente relacionada à reduzida, podendo até mesmo estimulá-la (ibidem, 2008).

bergmanianas durante as décadas de 1940 e 1950, mesmo em filmes como *O Sétimo Selo*. Em *Através de Um Espelho*, a única trilha extradiegética utilizada é a *Sarabanda da Suíte No. 2* de Bach, e é recorrente em diversos momentos chave para os personagens do longa. Já para *Luz de Inverno*, Bergman pretendia adotar uma estética minimalista, reduzindo efeitos Foley e ruídos de sala ao mínimo, focando no silêncio ou em ruídos pontuais amplificados (LUKO, 2015).

Em *O Silêncio*, a trilha continua a exercer um papel menor. Em se tratando de trilha diegética, podemos lembrar do momento em que Ester recorre ao rádio para distrair-se da dor; de maneira semelhante, na cena em que Anna testemunha um casal fazendo sexo no cinema, a trilha, ligada à apresentação, inicialmente abafa os sons do ambiente, que em questão de segundos ganham destaque e se tornam claros e nítidos; há ainda um momento, quando Anna tenta ler um jornal no bar em frente ao hotel, em que se ouve uma música genérica em meio aos sons ambiente. Nas duas primeiras situações, percebemos o uso da trilha diegética como elemento psicológico dos personagens: inicialmente, é o centro de nossa atenção, mas, aos poucos, cede lugar ao retorno da predominância da pista de sons ambientes, que acompanham o novo foco da ação em cena.

No caso da trilha extradiegética, temos três situações que contribuem para a manutenção da escuta reduzida de maneira mais escancarada: na cena em que Johan caminha pelo corredor após flagrar sua mãe com um estranho, é possível ouvir uma trilha baixa e incômoda; o mesmo ocorre quando Anna se veste, após passar a noite com o garçom, e encontra a irmã desmaiada no corredor; e, finalmente, ao fim da última crise de Ester, a cerca de cinco minutos do fim do filme, surge uma trilha de graves, semelhante a um alarme, sem relação com nenhum elemento em cena. Nos dois primeiros casos, tratam-se de sons baixíssimos, quase inaudíveis; enquanto isso, no terceiro exemplo, a trilha é claramente mais alta, e sufoca todo e qualquer outro som, até mesmo as falas que Ester continua a declamar.

Os efeitos sonoros causam uma impressão parecida. Por exemplo, nos últimos segundos de Ingrid Thulin em plano, enquanto sua personagem se encontra absolutamente estática, aparentando já estar morta, ouvem-se ruídos de respiração pesada e oscilante que certamente não são produzidos por ela - ao menos, não fisicamente ou em som direto. Além disso, ouve-se novamente o relógio quando Johan faz um desenho, ilustrando sua tristeza, enquanto sua mãe está fora; quando Anna, após

ter relações com o garçom desconhecido, olha pela janela, aparentemente perturbada; e durante a crise final de Ester, antes desta iniciar um monólogo sobre sua dor, seu medo da morte e até mesmo seu desgosto para com o sexo. Estas três cenas, escolhidas como momentos chave para cada personagem, não estão ligadas necessariamente a ações concretas, mas podem ser representantes de suas respectivas angústias.

A introdução deste relógio invisível e nítido, que de forma alguma tem respaldo visual na cena, serve como mais um exemplo da ocorrência da escuta reduzida que, desta vez, busca uma significação simbólica. Lembremo-nos, afinal, que todos estes são casos extremamente pontuais que quebram brevemente o silêncio, que continua sendo um elemento predominante. Mas, como já dito anteriormente, o próprio ideal de silêncio parece ser outra manifestação da escuta reduzida; assim, parece-me interessante pensar na relação entre o silêncio e a escuta reduzida que, lado a lado, habitarão diversos outros filmes desta nova fase bergmaniana.

Pensemos em *Através de Um Espelho*. Aqui, entramos numa sessão de escuta reduzida nas cenas em que a personagem de Harriet Andersson alucina com o deus que desce a montanha: apesar da personagem claramente escutar uma entidade, nós não o fazemos. A escuta reduzida, neste caso, está associada a seu quadro clínico. Já *Luz de Inverno* se beneficia da opção de Bergman de amplificar certos sons contra um silêncio perene; na cena em que o padre descobre o corpo de um pescador, por exemplo, ouvimos o chiar da água corrente de um rio num volume absurdo, não somente abafando qualquer outro tipo de ruído decorrente da ação em cena, mas exercendo um papel incômodo que se soma à terrível situação retratada. É possível citar ainda diversos outros casos ao longo da filmografia de Bergman, mas contentemo-nos com estes, que ilustram suficientemente bem a questão dentro do escopo da Trilogia do Silêncio.

4. Considerações finais

Talvez seja exagerado e imprudente concluir que o silêncio e suas breves quebras na virada modernista do cinema de Bergman estejam sempre relacionados à escuta reduzida. A própria teoria de Chion surgiu muitos anos após as grandes obras bergmanianas, e é posterior à maior parte dos filmes de Bergman, que reduz consideravelmente sua produtividade após *Fanny e Alexander* (1982), sua aposentadoria do cinema. O caso de *O Silêncio* trata de algumas questões que são únicas e particulares

a este filme, repetindo-se, talvez, em *Gritos e Sussurros*, com que partilha diversas semelhanças temáticas e relativas à estética do som.

Entretanto, não podemos ignorar que Bergman era conhecido por seu trabalho meticuloso, pensado em cada mínimo detalhe do ofício cinematográfico, e que a recorrência do silêncio como elemento inerente à narrativa se torna quase uma regra deste ponto em diante. O silêncio, em Bergman, não é uma coincidência. Em *Persona*, o veremos ser novamente explorado de maneiras diferentes dentro de uma nova proposta com sua própria radicalização, assim como nos vários filmes seguintes. Ao atentarmos ao silêncio, sentimos algo da ordem de uma ausência sufocante — talvez, justamente a questão para a qual Bergman deseja chamar nossa atenção. Uma reflexão sobre o som pode não ser sua intenção direta em todos os casos, mas, sem dúvidas, este é usado como um artifício por vezes simbólico, por vezes atmosférico, ou até mesmo ambos ao mesmo tempo, para nos tirar de nossas zonas de conforto e adentrar em seus questionamentos, assombrando-nos profundamente no processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGMAN, Ingmar. **Playboy Interview**: Ingmar Bergman. 1964. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130107023015/http://bergmanorama.webs.com/playboy64.htm>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

CHION, Michel. **As Três Escutas**. In: _____. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2008. 175 p.

EBERT, Roger. **The Silence**. 2008. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-silence-1963>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

HOLMBERG, Jan. Introdução. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido. **Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 14-15.

LABAKI, Amir. **Documentário exibido em Veneza relembra Federico Fellini**. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3840.shtml>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

LUKO, Alexis. **Sound Effects and Studio Time**. In: _____. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. Abingdon: Routledge, 2015. p. 221.

MANINI, Ricardo. **Entre silêncios e ruídos, experiências sonoras no cinema**. 2013. Disponível em: <<http://www.dicyt.com/noticia/entre-silencios-e-ruídos-experiencias-sonoras-no-cinema>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

MICHAELS, Lloyd. **Bergman and the Necessary Illusion**. In: _____ (Org.). Ingmar Bergman's Persona. Cambridge: Cambridge University, 2000.

_____. **Reflexivity and Character in Persona**. In: _____. The Phantom of Cinema: Character in Modern Film. Nova Iorque: State University of New York Press, 1998.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. In: _____. Contra a Interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A Aventura. Direção: Michelangelo Antonioni. [s.i.]: Cino del Duca, 1960. (141 min.), son., P&B.

A Bela da Tarde. Direção: Luis Buñuel. [s.i.], 1967. (101 min.), son., color.

A Fonte da Donzela. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1960. (89 min.), son., P&B.

ATRAVÉS de um Espelho. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1961. (91 min.), son., P&B.

CRISE. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1946. (93 min.), son., P&B.

FANNY e Alexander. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Gaumont, 1982. (188 min.), son., color.

JUVENTUDE. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1951 (96 min.), son., P&B.

GRITOS e Sussurros. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1972. (92 min.), son., color.

LUZ de Inverno. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1963. (81 min.), son., P&B.

MONIKA e o Desejo. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1953. (96 min.), son., P&B.

MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1957. (89 min.), son., P&B.

NO Liminar da Vida. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1958. (84 min.), son., P&B.

O Ano Passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. [s.i.]: 1961. (94 min.), son., P&B.

O Sétimo Selo. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1960. (96 min.), son., P&B.

O Silêncio. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1963. (105 min.), son., P&B.

O Rosto. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1958. (107 min.), son., P&B.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1966. (84 min.), son., P&B.

SARABANDA. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 2003. (120 min.), son., color.

SONHOS de Mulheres. Direção: Ingmar Bergman. [s.i.]: Svensk Filmindustri, 1955. (87 min.), son., P&B.