



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ANGÚSTIA COMO VERTIGEM DA LIBERDADE: KIERKEGAARD E A
TRILOGIA DO SILÊNCIO DE BERGMAN

Juliana Paliologo Prima de Oliveira

Rio de Janeiro
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ANGÚSTIA COMO VERTIGEM DA LIBERDADE: KIERKEGAARD E A
TRILOGIA DO SILÊNCIO DE BERGMAN

Juliana Paliologo Prima de Oliveira

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Rádio e TV

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

Rio de Janeiro
2015

**ANGÚSTIA COMO VERTIGEM DA LIBERDADE: KIERKEGAARD E A
TRILOGIA DO SILÊNCIO DE BERGMAN**

Juliana Paliologo Prima de Oliveira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Rádio e TV.

Aprovado por

Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Profa. Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro
2015

PALIOLOGO, Juliana.

Angústia como vertigem da liberdade: Kierkegaard e a Trilogia do Silêncio de Bergman/ Juliana Paliologo Prima de Oliveira – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2015.

58 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2015.

Orientação: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

1. Angústia. 2. Bergman 3. Kierkegaard. I. FRAGOZO, Fernando II. ECO/UFRJ III. Rádio e TV IV. Angústia como vertigem da liberdade: Kierkegaard e a Trilogia do Silêncio de Bergman

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo amor desmedido e por toda estrutura que me foi concedida.

Aos meus amigos antigos e não tão antigos assim, por termos somado nossas alegrias e decomposto nossos pesares.

Ao meu amor Marcelo, por sermos reais.

Ao meu querido orientador Fragozo, pela eterna disposição e pela sensibilidade excepcional.

Às professoras Teresa Bastos e Luiza Alvim pela atenção e solicitude.

À ECO e seus professores inspiradores.

A Filipe Volz, pela bondade do socorro filosófico.

Por fim, um agradecimento particular e mais que especial: a minha psicanalista Ivanise Fontes, por ter me guiado incansável e amorosamente pelos caminhos angustiantes à procura de mim mesma durante esses anos. Me teria sido impossível escrever esse trabalho sem o seu amparo.

EPIGRAFE

“São precisamente as perguntas para as quais não há resposta que marcam os limites das possibilidades humanas e que traçam as fronteiras de nossa existência.”

Milan Kundera

PALIOLOGO, Juliana. **Angústia como vertigem da liberdade: Kierkegaard e a Trilogia do Silêncio de Bergman.** Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Rádio e TV) – Escola de Comunicação, UFRJ. 58f.

RESUMO

Este trabalho pretende se aproximar da angústia existencial sob a ótica da filosofia de Søren Aabye Kierkegaard e do cinema de Ingmar Bergman, especificamente os três filmes que compõem a Trilogia do Silêncio. Dada a interlocução de suas obras mediante pensamentos ressonantes, a monografia apresentada propõe explorar também os pontos de cisão entre os autores no que diz respeito à angústia e às inquietações que por ela são envolvidas. Para tanto, desvinculou-se a relação de sujeição de uma obra a outra; ao contrário, admitiu-se tanto as imagens quanto as palavras como instâncias autônomas e potentes na produção – ou potencialização – da questão. Assim como o campo de subjetividade em que Bergman e Kierkegaard operam relativiza quaisquer conceitos ou

conclusões, também este projeto não se dispõe a encontrar respostas para a problemática levantada, mas apenas apontar leituras possíveis.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	1
2.KIERKEGAARD E A CONSTRUÇÃO DA SINGULARIDADE.....	5
2,1 Uma breve biografia.....	7
2.2 A filosofia de Kierkegaard.....	8
2.3 Os estádios.....	11
2.4 Sobre a angústia.....	14
3. A ANGÚSTIA DE BERGMAN.....	20
3.1 Notas sobre a Trilogia do Silêncio.....	23
3.1.1 Através de um espelho.....	23
3.1.2 Luz de inverno.....	32
3.1.3 O Silêncio.....	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
5. CONCLUSÃO.....	54
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56

1. Introdução

O cinema como um campo de conhecimento, e não como objeto de reflexão teórica, atua de forma conjunta com outros domínios do pensamento, tais como filosofia, literatura, psicologia ou artes plásticas. Embora usualmente seja subordinado a uma leitura conceitual desses outros domínios, o cinema pensa por si só. Ao contrário do que propõe Eisenstein com sua teoria da montagem, no cinema clássico as imagens não desencadeiam o pensamento por meio de sua justaposição, mas o induzem porque dirigem o espectador colocando-o em um estado onírico diante da tela. Um problema relacionado à apreensão do cinema- pensamento é a grande disposição de se buscar no filme associações com o mundo que nós vivenciamos. Uma vez que a mente está conectada com a razão e o hábito – e esta conexão é constantemente reforçada -, tendemos a reduzir o tamanho do universo para aquilo que conhecemos, o que limita as possibilidades de absorção espiritual e estética do desconhecido. Na medida em que o campo do entendimento se evidencia como receptor da experiência cinematográfica todo um conjunto de sensações não será possível uma vez que dependem do afrouxamento dos vínculos sensorio-motores para a imersão na experimentação sensível. Assim sendo, é necessário que deixemos de lado a nossa resposta automática, racional e condicionada para que possamos nos abrir para as intensidades derivadas da potência da imagem.

Se a Filosofia não é um sistema acabado, um conjunto de conhecimentos prontos, tampouco o Cinema pode ser restrito a uma simples transmissão de imagens que contém idéias fixas e refletidas num imediato estar-no-mundo. O Cinema, assim como a Filosofia, é um campo de domínio do pensamento. Ele envolve realidade e é capaz de pensá-la para além da sua aparência imediata. Embora existam centenas de milhares de filmes produzidos visando o entretenimento a partir de narrativas pouco reflexivas, alguns tantos diretores se sobressaem como pensadores que se valem das imagens para propor ou intensificar inquietações humanas.

A linguagem cinematográfica é capaz de pensar e alargar conceitos como tempo, espaço, movimento, imaginário e real. Entretanto, esse cinema atrelado ao pensamento só se revela após o questionamento das ligações sensorio-motoras constitutivas da imagem-ação, ou seja, do Cinema Clássico que subordina o tempo ao movimento e encadeia a percepção. Por outro lado, se no Cinema Clássico o encadeamento das imagens existe em função da ação e

produz uma sequência de situações reativas que se desenrolam, no Cinema Moderno a percepção não se relaciona diretamente com a ação, mas se liberta da lógica sensório-motora ao se desvincular do movimento. Assim, a constatação dos clichês e das respostas imediatas derivadas do cinema de ação dá lugar à criação de situações óticas e sonoras depuradas, desvinculadas da visão empírica, que resultam em temporalidades indistinguíveis, acontecimentos desligados uns dos outros, personagens que vagam e hesitam.

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais [...] percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura [...] que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal[...] (DELEUZE,1990, p. 31-32)

Com uma extensa produção audiovisual – mais de cinquenta filmes e roteiros além de peças de teatro-, o diretor sueco Ingmar Bergman é objeto de constantes estudos acadêmicos devido à sua importância para a cinematografia mundial. Destacando-se por atingir a solidão humana e seus conflitos internos, o diretor-pensador consegue extrair as camadas superficiais e máscaras usadas pelos seus personagens no jogo social para apresentá-los vulneráveis, impotentes e atormentados diante dos acontecimentos da vida. Especialmente por ter sido ele próprio atormentado ao longo da vida por dúvidas existenciais, seu interesse pela sensação de desorientação e angústia individual diante do mundo sem sentido alcança a profundidade da alma humana. Assim, a obra de Bergman é constituída por uma análise psicológica intensa dos conflitos existenciais que transcende a experiência cinematográfica e atinge o campo do pensamento do espectador:

Cinema é como um sonho, como uma música. Nenhuma outra forma de expressão artística é capaz, como o cinema, de vir ao encontro dos nossos sentimentos, penetrar nos recantos mais obscuros da nossa alma. [...] Quando me sento à mesa de montagem e passo a fita, imagem após imagem, ainda sinto a sensação arrepiante, de magia, dos meus tempos de criança: lá dentro, no escuro do guarda roupa, girava a manivela devagar e via passar as

imagens, umas atrás das outras, reparava nas quase imperceptíveis mudanças, depois girava a manivela depressa e pronto, elas se moviam! Estas sombras, mudas ou sonoras, voltam-se abertamente para os recantos mais secretos que existem em mim. (BERGMAN, 1988, p.78)

Um dos possíveis temas de estudo dentro da obra deste grande cineasta é a associação possível entre o seu trabalho e o pensamento de Søren Kierkegaard, filósofo e teólogo dinamarquês do século XIX. Usualmente essa associação se dá pela semelhança ou ainda mais pelo reflexo da filosofia Kierkegaardiana nos filmes de Bergman, o que cria uma relação de reverberação através da busca de significado conceitual para as imagens. Como Bergman,

[...] Kierkegaard não se cansou de arrancar máscaras, abalar as certezas duvidosas oriundas da objetivação moderna de todas as coisas, deixando sua inquietação infiltrar a certeza melhor assentada, a coerência dos sistemas de pensamento melhor estabelecidos, cuja impecável estrutura é inóspita para a incerta singularidade em devir, como é um homem em carne e osso. (FARAGO, 2011, p.20)

Entretanto, a relação aqui proposta vai ao encontro da dessemelhança dos autores a partir, certamente, do questionamento essencial que os dois levantam a respeito da angústia na elaboração das suas obras.

Entre a filosofia existencial de Soren Kierkegaard e o cinema de Ingmar Bergman [...] existe uma “afinidade eletiva” que acontece na forma de tratar a trama humana do existir e na estrutura formal de incorporar alguns elementos da filosofia do pensador dinamarquês nas películas. Na abordagem de um grupo específico de temáticas, ficam claras as relações entre o filósofo e os cineastas escandinavos: a existência ou não de Deus; a morte; a culpa; a experiência da crise; a escolha; a angústia; a fina ironia...(VENÂNCIO, 2010, p. 1)

Embora o cinema de Bergman se insira na perspectiva filosófica de Kierkegaard, pretendo pensá-los para além de suas ressonâncias, colocando-os no mesmo patamar como produção de pensamento. Se for própria da linguagem escrita a tarefa de questionar a realidade, então à linguagem cinematográfica não cabe somente a exposição das idéias através das imagens, mas por fim a intensificação da questão. Traduzir o filme a partir de certa conceituação é, antes de se pretender unir esses dois campos, reduzir o seu potencial e autonomia e subordiná-lo a uma necessidade de leitura explicativa, por isso há de se encontrar um ponto de interseção entre os dois campos com cautela para que sua potência seja preservada. Portanto, com este trabalho

não me proponho a elaborar uma leitura de Bergman a partir da filosofia de Kierkegaard. Em oposição a essa conexão de dependência ou ainda de tradução, me arrisco a encontrar o ponto de cisão em relação a uma mesma problemática: a angústia existencial.

No primeiro capítulo apresento o pensamento filosófico de Kierkegaard centrado na problemática existencial derivada dos inúmeros tensionamentos imanentes ao ser humano. Para tanto, vali-me especialmente do livro *O conceito de angústia*, no qual o autor trata de esclarecer psicologicamente a angústia a partir dos tradicionalismos cristãos e dos sistemas idealistas. Também me pareceu pertinente traçar uma breve biografia de Kierkegaard uma vez que sua filosofia sofreu grande influência da sua vida pessoal.

No segundo capítulo discorro sobre o cinema de Bergman com enfoque na sua Trilogia do Silêncio, composta por *Através de um espelho*, *Luz de Inverno* e *O silêncio*. Como dito acima, a proposta não é colocar as duas instâncias – cinema e filosofia – subordinadas, mas encontrar onde esses pensamentos ressoam e onde se desprendem. Posto não ser possível encontrar respostas ou conclusões, o trabalho se propõe a elaborar possibilidades e, portanto, apontar interpretações. Também a minha proposta ao realizá-lo era encontrá-las ao longo do caminho. Na medida em que revi os filmes de Bergman pude apreender, através das imagens, sentidos e afetos que encaminharam minha elaboração. Tal processo foi conduzido por associação livre de palavras, imagens, sons – e muita pesquisa.

Nas considerações finais explico a decorrência de minha experimentação: pontos de encontro entre os dois pensadores, como anteriormente havia pesquisado em trabalhos acadêmicos, e também a ruptura encontrada nas respostas individuais às inquietudes que ambos vivenciaram. No caso de Bergman, minhas considerações derivam da tentativa de percepção sensitiva das imagens. Embora minha idealização tenha sido abster-me ao máximo dos vínculos sensório-motores, decerto não me foi possível discorrer sobre o pensamento apenas com a experimentação sensível das imagens. Portanto, o presente trabalho é composto de associações entre filosofia, linguagem cinematográfica e psicanálise.

2. Kierkegaard e a construção da singularidade

À diferença dos filósofos clássicos e tradicionais que punham as idéias e essências das coisas como objeto de estudo, a corrente filosófica existencialista se volta exclusivamente para a existência humana, suas responsabilidades e seu livre-arbítrio. Embora tenha sido difundido e popularizado somente na década de 50 através de Heidegger e Sartre – devido, sobretudo, à destruição derivada das duas Guerras Mundiais - o existencialismo despontou ainda em meados do século XIX como resposta à crise do pensamento filosófico ocidental racionalista. O enfoque antropológico, mas sistemático, do Racionalismo oferecia ao sujeito a possibilidade de conhecer a realidade transcendente por meio de concatenações racionais. A ciência, ocupada em conhecer, definir e catalogar as essências a fim de produzir leis e criar sistemas universais, se utiliza de controle e classificação de fenômenos para prever a realidade. E é justamente à tentativa de sistematizar e definir a vida humana que o Existencialismo se opõe, na medida em que o seu comportamento e suas emoções não podem ser compreendidos através de proposições universais. Assim, o absoluto da razão deu lugar à nova cultura marcada pela derrubada do sujeito cartesiano e a criação de um indivíduo que analise a sua existência concreta através da sua própria subjetividade. Como pensamento, a corrente existencialista se propõe a compreender o humano a partir de si mesmo – das suas liberdades, dos seus anseios e inclusive das suas angústias. Segundo o filósofo Nicola Abbagnano:

[...] que seja concebida e se exerça como *análise da existência*, desde que por 'existência' se entenda *o modo de ser do homem no mundo*. O existencialismo é assim caracterizado, em primeiro lugar, pelo fato de questionar o modo de ser do homem; e, dado que entende este modo de ser como modo de ser *no mundo*, caracteriza-se em segundo lugar pelo fato de questionar o próprio 'mundo', sem por isso pressupor o ser como já dado ou constituído. A análise da existência não será então o simples esclarecimento ou interpretação dos modos como o homem se relaciona com o mundo, nas suas possibilidades cognoscitivas, emotivas e práticas, mas também, e simultaneamente, o esclarecimento e a interpretação dos modos como o mundo se manifesta ao homem e determina ou condiciona as suas possibilidades. A relação *homem-mundo* constitui assim o tema único de toda filosofia existencialista. (ABBAGNANO, 1984, p.127)

Considerado o precursor do existencialismo, Søren Aabye Kierkegaard (1813 – 1855) questiona a existência humana a partir da experiência individual. Opondo-se à corrente

racionalista, o filósofo privilegia o viver a experiência em detrimento da sua observação de fora. A verdade é a própria existência, não havendo, por isso, uma verdade absoluta. Ela existe para o indivíduo na medida em que, através da ação, ele a produz. Dessa forma, o Existencialismo atribui ao sujeito a legislação sobre si próprio a fim de reduzir a sistematização imposta socialmente. Responsável pelas suas ações o homem “é, antes de mais nada, um projeto que se vive subjetivamente.” (SARTRE, 1962, p.183). Dada a concretude da realidade, qualquer tentativa de esquematizá-la através de um sistema abstrato não leva em conta a subjetividade de cada um e reduz o homem à generalização da raça.

A distinção entre o pensador objetivo é indiferente com respeito ao sujeito pensante e à sua existência, o pensador subjetivo, como existente essencialmente interessado ao seu próprio pensamento, é existente nele. Portanto, o seu pensamento tem uma outra espécie de reflexão, isto é, aquela da interioridade, do domínio, com que ele pertence ao sujeito pensante e a nenhum outro. Enquanto o pensador objetivo coloca tudo em resultado, e estimula a inteira humanidade a trapacear copiando resultados e fatos, o pensador subjetivo põe tudo em devir e omite o resultado, em parte, propriamente porque esta é a tarefa do pensador existencial, porque possui o caminho, em parte, porque como existente ele é sempre em devir. A reflexão da interioridade é a reflexão-dupla do pensar subjetivo. Pensando o pensador pensa o universal; mas como existente neste pensamento, ele o apropria em sua interioridade e existe. (KIERKEGAARD, 1993, p.226)

Assim, ao contrário do pensamento hegelianista de reduzir o real uma unidade sintética dentro de um sistema, Kierkegaard se dirige ao resgate do valor da interioridade e da subjetividade viva. Sua filosofia une a inquietude humana ao empirismo metafísico, e não é possível desprendê-la da sua vida pessoal. Ao contrário, é justamente necessário situá-lo no tempo e no espaço para compreendê-lo já que sua vida exerceu profunda influência no desenvolvimento da sua obra. Portanto,

[...] na filosofia existencial, a chave hermenêutica é a decisão apaixonada do existente na transformação da própria existência, pois toda decisão essencial se dá na subjetividade. A filosofia assume a dimensão de diálogo íntimo do eu consigo mesmo, partindo do pressuposto de que o homem é espírito, o espírito é interioridade, a interioridade é subjetividade, a subjetividade é essencialmente paixão, e quando atinge o ápice, é a paixão infinita da pessoa interessada na própria salvação eterna. (ALMEIDA;VALLS, 2007, p. 27)

2.1 Uma breve biografia

Nascido em uma família cristã em Copenhague de 1813, Søren Aabye Kierkegaard viveu em um período de grande crise política e militar. Como consequência das guerras napoleônicas a Dinamarca se encontrava política e economicamente devastada: a capital fora bombardeada em 1807, a moeda perdera o valor e o estado declarou falência em 1813. Seu pai, um homem pobre que fez fortuna com o comércio de tecidos, sofria com períodos de depressão e impunha aos sete filhos uma educação fortemente religiosa. Todavia, o cristianismo por ele transmitido consistia em uma relação de angústia e desespero com a fé devido a pecado cometido na juventude que culminou na gravidez daquela que seria sua segunda esposa. A mãe de Kierkegaard, uma mulher simples que havia sido empregada doméstica, engravidara antes do casamento e morreu quando Søren tinha vinte e um anos. Cinco dos seus seis irmãos mais velhos, três meninas e dois meninos, morreram sucessivamente entre 1819 e 1834 e suas mortes se manifestaram como punição divina pelos pecados do seu pai. Segundo France Farago:

Depois de um primeiro casamento, ao qual logo sucedeu a viuvez, seu pai tinha se casado com Ana, a empregada que seduzira ou violara antes de terminar o tempo do luto. A família Kierkegaard (sete filhos) havia nascido dessa transgressão, desse “pecado original”. O pai afogava algumas vezes a melancolia no álcool e, assim, um dia em que estava embriagado, contou o segredo das origens da família, acontecimento ao qual Kierkegaard se refere como “um grande terremoto”. Descobriu, então, que sob a grande figura paterna, tão imponente e tutelar, se ocultava uma pessoa frágil, um pecador. (FARAGO, 2011, p. 26 -27)

A sociedade, estruturada por uma lei moral intransigente, tinha nas mãos da Igreja Luterana o prestígio e o controle a população através dos seus preceitos e dogmas conservadores. Como a Igreja da Dinamarca era estatal e o luteranismo a religião oficial do Estado, ser dinamarquês significava ser cristão, o que eliminava o livre arbítrio do indivíduo de se converter e se conectar verdadeiramente a Cristo. Ao mesmo tempo, a religião corrompia a verdadeira mensagem de Cristo com mentiras, ambição pelo poder e apelos às tradições. As críticas de Kierkegaard à Igreja dinamarquesa e suas formalidades vazias deriva, sobretudo, da existência de uma fé cristã quase automática relacionada com o Estado e sua política. Assim, o pensador dinamarquês não se propõe a desconstruir a dogmática cristã pelo descrédito, mas a legitimá-la pelo resgate do seu sentido existencial. Seu discurso evidencia

um aprofundamento da identidade cristã, e uma conclamação ao retorno do evangelho no instante em que a Igreja funcionava como ramificação do Estado e transmitia à população a idéia de religião como obrigação legal. Para Farago:

[...] a fé à qual Søren iria retornar não podia evidentemente ser mais a fé da sua infância. Nos antípodas da caricatura que seu pobre pai lhe havia transmitido, Kierkegaard iria descobrir que, sob a dogmática apreendida na universidade, existia uma mina de ouro cujo sentido ele mesmo teria que encontrar. De que adiantaria difundir a doutrina, mandando repeti-la sem inteligência? Ele sabe que a subjetividade é a única forma capaz de permitir à existência ou à “coisa em si” manifestar-se, de modo que a verdade não tem realidade objetiva e que, de maneira geral, não se pode falar de verdade antes de se haver chegado à subjetividade. (FARAGO, 2011, p. 42-43)

Enquanto a dogmática da Igreja aponta o erro de Adão e o evita a qualquer custo no seu tempo, proíbe a pretensão do homem conhecer além do que lhe é permitido e pleitear a infinitude. Do outro lado, a Modernidade conduz o indivíduo a um conhecimento cada vez mais abrangente, inculcando-lhe o desejo de conquistar o que está além. E diante de duas posições extremistas, Kierkegaard se encontra no meio do caminho: formalmente concordando com a Igreja, mas não negando o pecado. Adão errou, e o conhecimento foi danoso à humanidade, contudo pecar é justamente o que nos torna humanos. Quando a Igreja tenta obedecer a Deus, ela desobedece porque a santidade não nos é possível. Assim, o homem não deve querer pecar, mas o pecado deve existir.

2.2 A filosofia de Kierkegaard

Inserido no contexto da filosofia da consciência, Kierkegaard afirma radicalmente a individualidade do homem e a necessidade de um trabalho incessante para conquistar seu modo de ser humano:

A Filosofia com sua pretensão de saber universal não concretizou a vida digna de ser vivida, a vida digna do homem. Simplesmente, porque, no universal, o indivíduo é dissolvido, despersonalizado de sua estrutura íntima. Isto é, não existe uma responsabilidade pessoal, o que é o mesmo que afirmar que não existe uma existência autêntica. Nesse sentido, a uma Filosofia do conceito, Kierkegaard propõe uma Filosofia da situação-tensionada; a uma Filosofia da objetividade pura e da redução da diferença à

identidade do mesmo, opõe uma Filosofia da subjetividade responsável e da alteridade do primeiro Tu. (ALMEIDA, 2007, p.2).

Logo, o filósofo despreza as mediações lógicas de apreensão do ser humano por entendê-las insuficientes enquanto impessoais. Na medida em que a existência é fundamentada apenas na razão e os outros fatores que a constituem são ignorados, é analisada nos moldes científicos. Conseqüentemente, o sistema abstrai da existência a própria existência.

A liberdade é o princípio central do seu pensamento. Para ele, a existência verdadeiramente autêntica passa pela tomada de consciência, mas somente se realiza como tarefa empreendida por cada indivíduo no sentido da apropriação de si mesmo sob o domínio da liberdade. Assim, a existência significa o próprio sentido da vida revelado progressivamente ao longo do tempo, uma vez que o homem deve trabalhar permanentemente para conquistar seu modo de ser humano. Reconhecida a opacidade e ambigüidade da vida, as suas verdades só podem se declarar ao longo de um processo, do percurso que é a própria vida.

Lançado no mundo, o homem deve se arrancar da animalidade para chegar à faculdade de síntese reflexiva proveniente do espírito. Ao abandonar os prazeres ligados ao sentido e o imediatismo do mundo das aparências, o homem se aproxima de uma vida mais consciente e plena. Entretanto, essa aproximação aponta para uma existência verdadeira que só é concretamente realizada se relacionada com o Absoluto: somente quando o homem se afasta do prazer estético e das convenções racionais ele pode apropriar-se de si mesmo. Assim, Kierkegaard determina três estádios diferentes para a existência humana – estético, ético e religioso - que constituem um caminhar ao transcendente.

A ruptura do estádio ético para o estádio religioso se dá a partir de um salto, isto é, do instante em que o indivíduo faz um movimento em razão do absurdo. Como o âmbito da fé não comporta a moralidade ou a racionalidade, as escolhas humanas não se sujeitam a julgamentos éticos ou explicações lógicas, mas se reportam a algo muito maior e inexplicável: o Supremo. Sendo assim, a descontinuidade radical com o estado de coisas precedente – o salto – é o modo pelo qual o sujeito caminha em direção a si próprio e encontra um sentido para a sua existência. “Tornar-se cristão”, como diz o filósofo, é abandonar a realidade finita e temporal e apostar na fé. A esse respeito, o autor critica a vivência religiosa de muitos considerados cristãos que se afastavam do seu real significado porque não renunciavam a nada e recusavam o sofrimento, os quais são manifestações da existência de Jesus Cristo.

Enquanto realização na dimensão do espírito – irreduzível ao entendimento – a existência significa o próprio sentido da vida que, longe de ser o objeto de uma consciência imediata, se revela progressivamente no correr do tempo como apelo a se realizar em si mesmo, na relação com a verdade eterna, que é de ordem ontológica, não de ordem lógica. Por isso, existir para o homem é ao mesmo tempo não ser Deus e não ser simplesmente à maneira dos seres e das coisas que apenas existem na inconsciência da imediaticidade e da consciência do eu consigo mesmo. (FARAGO, 2011, p. 76)

Mas a fé não corresponde à obediência cega, e sim ao confronto com Deus. É esse confronto que permite que o homem se aproprie de sua própria vida, do reconhecimento da sua condição de liberdade. Pois o que é o homem que obedece cegamente a Deus e não toma nenhuma escolha para si? Quando confronta Deus e escolhe, por seu livre arbítrio, o melhor caminho, então o homem foi livre para ser. Portanto, [...] a vida é uma caminhada do existente rumo a Deus do qual procede, mas trata-se de uma caminhada criadora, noutras palavras, a criação da criatura está submetida à categoria do devir. (FARAGO, 2011, p. 92)

Apresentando-nos sempre um caráter necessário e universal que se aplica a todas àquelas do mesmo gênero, a essência reduz as particularidades a fim de encontrar uma definição objetiva. A existência, ao contrário, é a condição na qual se encontram todos os indivíduos, é a realidade particular de cada ser e, segundo Kierkegaard e outros filósofos existencialistas, não pode ser esquematizada.

Antes de tudo, o homem não é nada. Embora existam determinismos biológicos, hereditários, históricos, culturais, sociais, econômicos e ambientais, o homem se define por seus atos. É certo que quando nasce o homem já está inserido em determinadas circunstâncias, mas na sua existência tem a possibilidade de fazer escolhas e criar a si próprio. Portanto, o homem é pura possibilidade; cabe a si próprio escolher quais caminhos vai seguir e quais vai abandonar. Não existe o homem a priori, não existe a essência que o determine. A existência precede a essência. O indivíduo é um ente livre e aberto ao risco de perder-se, ou ganhar-se, na sua humanidade. Não há essência que o possa definir, ele é livre em relação a qualquer determinação que a natureza poderia lhe impor, o que torna a sua vida imprevisível. Ele deve se apropriar da tarefa incessante de determinar a si mesmo, tarefa que não se pode cumprir nunca posto que o homem é um devir permanente.

O eu não é, com efeito, uma identidade abstrata ou um substrato substancial estático: o eu é essencialmente relação e, em primeiro lugar, relação viva consigo mesmo. Não é tampouco a relação entre a alma e o corpo, mas a reflexividade da relação que vai desdobrando sua dinâmica no tempo,

permitindo que se realize a síntese entre o finito e o infinito, o temporal e o eterno, a liberdade e a necessidade, o absoluto e o relativo, o incondicionado e a condição que constituem o pólo assimétrico da nossa humanidade. Se a relação entre a alma e o corpo se relaciona reflexivamente consigo mesma por intermédio do espírito, esta relação é o eu. A reflexividade constitui o eu, a singularidade de cada um, arrancando-o à impessoalidade da espécie e os falsos *selves* que são forjados pelas convenções sociais. (FARAGO, 2011, p.86)

A existência corresponde à realidade singular, ao indivíduo, e não coincide com as essências. Longe da estabilidade, a existência é compreendida como uma relação constante do indivíduo consigo mesmo e como o mundo; ela é uma contínua criação, um contínuo vir-a-ser. Ainda, para Kierkegaard, a existência verdadeira constitui a tarefa mais difícil que há, uma vez que é preciso abandonar os esquemas universais e cotidianos e assumir as responsabilidades pela nossa vida. Nesse sentido, o filósofo aponta o sofrimento da morte, a angústia, o desespero e a liberdade como fatores primordiais na constituição da consciência da personalidade e da verdade. Ainda, o sofrimento ligado à existência e a angústia decorrente do processo de optar por realizar-se na liberdade, são realidades inelutáveis à condição humana, e não obstáculos para uma vida plena. Para Kierkegaard, já que a vida não dispõe de um fundamento único, dado a priori, mas é construída individualmente ao longo do tempo:

A existência não pode ter, enquanto tal, uma essência pronta, pois não seria existência de fato, já que ela não existe antes de ser concretizada como existência. E a liberdade não existe antes de ser agida, como o ser humano não existe antes de assumir o dom e tornar-se, com todos os perigos e implicações que o tornar-se comporta. (...) O processo do devir é a existência. Esse processo quando é abstraído da própria existência é objeto do pensamento objetivo, mas para que ele possa realizar o seu objetivo precisa prescindir exatamente do que se propõe: da própria existência e das condições que garantem o vir-a-ser do existente e da existência. (ALMEIDA; VALLS, 2007, p.52)

2.3 Os estádios

Para Kierkegaard, o ser humano, sendo constituído por uma síntese de alma e corpo sustentada pelo espírito, compreende uma história evolutiva da vida especificada por estados dinâmicos que se revezam ao longo da existência. A rigor, embora o estado religioso seja o mais próximo ao ideal do homem projetado por Kierkegaard, a sua objeção mais ostensiva é a manutenção do sujeito nos estados estético e ético. Se o homem se conserva ora em meio ao

prazer, ora em meio ao racionalismo das leis, a ascensão ao domínio teológico é o que lhe permite encontrar um meio termo entre eles. Assim,

[...] Kierkegaard desenvolve os estádios da existência como uma metáfora escatológica. O estético representa a queda, o homem que vive o momento e não tem consciência do télos último da existência. O ético caracteriza a auto-suficiência do homem que crê poder resolver os problemas e construir seu paraíso na terra, o que o deixa frustrado e impotente. Enfim, no ético-religioso, o indivíduo constata a insuficiência da existência centrada em si mesma e a necessidade do reconhecimento da realidade de Deus como realidade última. (ALMEIDA ; VALLS, 2007, p. 35-36)

Ainda, para Farago:

[...] longe de limitar as categorias de estético, ético e religioso a estádios ou etapas que se eliminam reciprocamente à medida que cada um vai progredindo, ele os toma como características de esferas existenciais que se subordinam umas às outras, sem abolir o que cada uma comporta de positivo, de expressivo de verdadeira vida. (FARAGO, 2011, p.127)

O primeiro estado é a inocência, onde o indivíduo não tem conhecimento entre o bem e o mal. Na inocência, portanto, o homem não tem consciência de si mesmo, restando-lhe o desconhecimento, o nada. Esse nada reflete, pois, a angústia: não a condição de fardo existencial ou sofrimento, mas a inquietude do espírito sonhador. A inocência como ignorância só pode ser superada pela culpa porque desperta o homem para a possibilidade de liberdade e poder. Portanto,

[...] a possibilidade da liberdade surge em Adão, quando ocorre o momento da proibição, o que o deixa inquieto. Essa possibilidade de poder que traz aflição a Adão é o que constitui o nada da angústia. O nada da inocência penetrou-o e conserva esse nada: a possibilidade de poder. Adão não tem consciência em relação ao que pode fazer, uma vez que prescinde da capacidade de discernir a diferença entre o bem e o mal. (PIRES, 2012, p. 9)

No instante em que a pecaminosidade foi colocada com a sexualidade, começou a história do gênero humano. Mesmo que a diferença sexual exista, no estado de inocência o homem, por desconhecimento, não compreende essa diferença. Entretanto, no momento em que acontece o primeiro salto e o indivíduo passa do desconhecimento ao conhecimento, descobre a sua temporalidade e a sexualidade agregada ao pecado.

Neste estado [da inocência] há paz e descanso; mas aí também ainda há, ao mesmo tempo, outra coisa, que não é nem discórdia, nem conflito; pois não há nada aí para brigar. O que há então? Nada. Mas qual efeito tem o nada? Ele dá a luz à angústia. Este é o profundo mistério da inocência: ela é simultaneamente angústia. Sonhando, o espírito projeta sua própria realidade, mas essa realidade é nada e a inocência vê esse nada continuamente fora de si. (KIERKEGAARD, 2013, p.39)

A angústia que aparece nesse estado de inocência é o que impulsiona o homem a dar o salto qualitativo para que ele se reconheça como indivíduo e como pertencente à espécie humana. Ao longo da sua vida, é ela que o acompanhará e provocará novos saltos que o colocarão em outros estados da sua própria história. Precisamente nesse estado de inocência, Kierkegaard aponta a existência de uma angústia subjetiva que se relaciona com o indivíduo e seu pecado e carrega duas conseqüências. A diferença entre o primeiro homem e os homens subseqüentes se dá pela derivação quantitativa, ou seja, o aumento da angústia de forma progressiva na descendência. Ainda, a outra conseqüência origina-se da continuidade da história agregada ao conhecimento individual: na medida em tomamos consciência de nós mesmos e nos percebemos inseridos na História, apreendemos os seus conceitos pré-existentes. Em seguida, no indivíduo posterior à Adão, a angústia se reflete mais como uma conseqüência derivada do seu pertencimento na história da humanidade, e quanto mais reflexiva, mais pode converter-se em culpa.

A conseqüência do pecado hereditário ou a sua presença no indivíduo é a angústia, que só quantitativamente se diferencia da de Adão. No estado de inocência – e deve ser possível, afinal, falar de tal estado no homem que vem depois – o pecado hereditário deve ter a ambigüidade dialética da qual surge a culpa no salto qualitativo. Em contrapartida, a angústia será mais refletida num indivíduo posterior do que em Adão, porque o aumento quantitativo acumulado pelo gênero humano faz-se valer no indivíduo posterior. (KIERKEGAARD, 2013, p. 57)

A condição do pecado é, portanto, para cada indivíduo, o vestígio que cada um carrega do Pecado Original. Essa condição de pecado instaurada na essência humana nos leva a um estado permanente de incompletude, de certo vazio. Logo, Kierkegaard aponta a falta, a incompletude, como o dar-se conta de nossa finitude, e esse sentimento só poderia ser sanado através de uma síntese com Deus. Embora entregar-se a Deus não seja, de fato, atingir a

completude utópica- afinal somos humanos -, esse encontro nos leva a outro patamar de existência que somente a ética religiosa é capaz de explicar.

Embora esses estádios estejam o tempo inteiro se atravessando, a predominância do estágio estético distancia o homem ainda mais do conhecimento de si mesmo. Enquanto busca a multiplicação infinita de experiências finitas ligadas ao prazer, o indivíduo desenvolve apenas a sua finitude e se mantém próximo da animalidade e do vazio existencial. De outro modo, o estágio ético insere a lei moral como método regulador da vida a fim de tornar o indivíduo universal na vida cotidiana:

No estágio ético há a predominância do dever que se efetiva no âmbito social, mas este não se apresenta como limitação externa ao indivíduo, pois é entendido como dando expressão concreta na realização voluntária de valores e interesses que ele internamente identifica com seus. (SAMPAIO, 2010, p.70)

No estágio religioso segue-se a relação do homem com Deus. Realizada no instante eterno, essa relação é estabelecida quando o sujeito se decide pela fé, ou seja, dá-se conta da sua insuficiência para reconhecer Deus em si mesmo. Entretanto, embora a escolha da fé possibilite a existência plena de que fala Kierkegaard, ela também encerra o risco de não garantir uma certeza objetiva. Eis o salto no absurdo, o se lançar para além da razão, o comprometimento com a incerteza.

Somente o estágio religioso realiza a presença da eternidade no tempo, a plenitude da encarnação. Dissipam-se então as miragens do gozo, a prisão da lei abre suas grades em proveito da gratuidade do amor e a pessoa realiza em plenitude a aliança entre o tempo e a eternidade. (FARAGO, 2011, p.126)

2.4 Sobre a angústia

A angústia existencial foi discutida por alguns filósofos, escritores, sociólogos e psicólogos atormentados pelo vazio, ou interessados em estabelecer os mecanismos pelos quais ela funciona. Diante da sensação de sufocamento e do desamparo infinito decorrente da falta de algo nem mesmo identificável ficamos desorientados, frágeis. Embora possivelmente

a angústia seja inerente ao ser humano, é certo que o período moderno acentua esse nada na medida em que a existência é, cada vez mais, esvaziada de sentido.

Dentre as suas mais de 20 obras publicadas, Kierkegaard escreveu em 1844 o livro *O conceito de angústia*. Neste escrito, o filósofo aborda a angústia através de reflexões que a definem como possibilidade. A leitura se faz a partir do Evangelho e da localização do pecado original de Adão, que por sua vez se desdobra em cada indivíduo posterior por meio da humanidade. Com esse direcionamento, Kierkegaard nos aponta inicialmente as tentativas da Teologia de explicar o pecado original de Adão. Em tais casos, Adão foi deslocado da raça humana e colocado em uma posição diferenciada, à parte da História da humanidade, para que sua atitude fosse interpretada. No entanto, é fundamental que não se explique o pecado em Adão isolando-o como um indivíduo particular uma vez que se torna impossível estabelecer uma conexão entre o seu pecado e o dos indivíduos subsequentes. Por conseguinte, o filósofo propõe uma ligação de totalidade entre todos os homens e Adão:

Qualquer tentativa, portanto, de explicar o significado de Adão para o gênero humano como *caput generis humani naturale, seminale, foederale*, para lembrarmos as expressões dogmáticas, confunde tudo. Ele não é essencialmente diferente do gênero humano; pois, nesse caso, o gênero humano nem existiria; ele não é o gênero humano, pois aí nem haveria gênero humano: ele é ele mesmo e o gênero humano. Por isso, aquilo que explica Adão, explica o gênero humano, e vice-versa. (KIERKEGAARD, 2013, p. 32)

Ao apontar o pecado como ponto de partida, Kierkegaard junta à psicologia o seu pensamento religioso e constrói seu ponto de vista em cima de personagens e temas bíblicos. Nessa obra é utilizada a metáfora do pecado original dos primeiros humanos— Adão e Eva—, na qual Adão aparece como protagonista oscilando entre a inocência, angústia e culpa que serão reverberados posteriormente, e para sempre, em todos os indivíduos. O pecado original introduz a consciência da culpabilidade, o sofrimento e angústia. Por isso, a possibilidade que o homem tem de escolher agregada a sua natureza de pecado lhe aflige. Com os outros homens, Adão guarda uma relação de similaridade e diferença: a primeira repousa no fato do primeiro pecado de cada indivíduo ser singular, ou seja, cada um proclama o seu próprio pecado. A diferença está na angústia, cujo estado afetivo precede ao pecado: a angústia de Adão nunca mais se repetirá. Assim, quando Adão tem a liberdade de escolher o seu pecado ele o posiciona para si mesmo e com esse movimento o torna efetivo para toda a raça humana,

pois Adão é ele mesmo e também o gênero humano. Seu pecado foi livremente escolhido a partir da angústia, que é necessária para que haja culpa. Dessa forma, a relação entre angústia e pecado foi estabelecida no homem: a consequência do pecado herdado no indivíduo é a angústia:

[...] o homem é *individuum* e, como tal, ao mesmo tempo ele mesmo e todo o gênero humano, de maneira que a humanidade participa toda inteira do indivíduo, e o indivíduo participa de todo o gênero humano. (KIERKEGAARD, 2013, p. 30)

Kierkegaard foi um dos filósofos que mais profundamente investigou o tema da angústia não só no sentido da sua compreensão, mas relacionando-a ao verdadeiro sentido da existência. Assim, em *O conceito de angústia*, ele estabeleceu diversas psicologias da angústia, tentativas de abarcar os diferentes indivíduos. Todas elas, no entanto, são englobadas em duas grandes modalidades: a angústia infinita e angústia finita. A angústia infinita nunca pode ser respondida, e se relaciona às questões puramente existenciais. Assim, a angústia finita, menor e derivada da infinita, é sempre uma resposta àquela referente à nossa condição humana. Segundo France Farago, “é necessário definir a existência como a unidade de finitude e de infinitude, como a posse de si mesmo em equilíbrio reunindo, pela opção por si mesmo no seu valor e na sua verdade eterna, o finito e o infinito” (FARAGO, 2011, p.48)

O ser humano é, na verdade, pura possibilidade, uma instância móvel que se utiliza das ferramentas existentes para construir sua identidade. O homem é a possibilidade de ser qualquer coisa ou de utilizar de qualquer forma as coisas no mundo ao seu redor. Logo, não importa a determinação de condições sobre o sujeito porque lhe é possível fugir das marcas definidoras e produzir a si mesmo. É a partir da percepção da natureza ficcional das referências que possuímos que nos damos conta da nossa condição de possibilidade, e dela advém a angústia. A angústia vem da consciência de poder escolher, e é também causa e consequência dessa percepção. Segundo o autor:

Angústia pode-se comparar com vertigem. Aquele, cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura. Mas qual é a razão? Está tanto no olho quanto no abismo. Não tivesse ele encarado a fundura!...Deste modo, a angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-se. Nesta vertigem, a liberdade desfalece. (KIERKEGAARD, 2013, p.66)

Ao mesmo tempo em que nos desloca das nossas limitações cotidianas porque questiona toda a qualquer rede de significação, a angústia produz mais angústia. Na medida em que o homem tem que responder ao mundo o tempo inteiro, há sempre um vácuo no sistema de referência, por isso há sempre uma tentativa de trocar a rede de significância. A existência é embebida no nada e nunca pode ser tão fechada quanto gostaríamos que fosse. Também, a escolha é um salto no escuro porque ao escolher o indivíduo abre mão de outras possibilidades sem a garantia de que a sua será bem sucedida. Quando se há liberdade de escolher, todas as possibilidades apresentadas não tem nenhuma garantia de sucesso, como ainda trazem sempre consigo a chance do fracasso. Todavia, para Kierkegaard, o elementar não é a escolha como fato, mas como potência. Pois, “a possibilidade de liberdade não consiste em poder escolher o bem ou o mal. [...] A possibilidade consiste em ser-capaz-de.” (KIERKEGAARD, 2013, p.53)

Marcada pela ambigüidade, ao mesmo tempo em que assusta a angústia também impulsiona o homem para fora das suas limitações, lhe possibilitando sair de uma vivência superficial para uma existência mais significativa e profunda. Como condição para a existência humana, é ela que possibilita o salto qualitativo individual, que o conduz a novos saltos para conhecer-se e reconhecer-se. A angústia, então, gera possibilidades que nos levam a uma atitude diferente e a escolhas que nos permite mudar os rumos da nossa vida. Como qualidade, a angústia suscita no homem o crescimento das suas potencialidades e o processo de angustiar-se é primordial para o encontro do indivíduo consigo mesmo porque promove a possibilidade de escolha. Sendo assim, esse movimento do angustiar-se é o que fundamenta na consciência a condição de uma existência autêntica.

O modo automático com que existimos, a aceitação das regras e premissas sociais, a concordância e falta de questionamento são problematizadas pelo filósofo. Enquanto não nos escolhemos, ou ainda escolhemos ser os outros, não existimos verdadeiramente. Existir é, sobretudo, escolher, é tomar para si a tarefa de ser singular e original. Somente através da afirmação da nossa individualidade podemos nos abrir para as possibilidades e escolher. Contudo, tomar para si a responsabilidade em vez de ser uma cópia de alguém ou transferi-la para outras instâncias, é uma tarefa assustadora que requer coragem e comprometimento. Certamente, é muito mais agradável se manter vinculado aos prazeres imediatos, e também não se atribuir o peso da escolha. Seguir o fluxo; pensar, fazer e desejar as mesmas coisas que as outras pessoas; manter-se longe de reflexões, questionamentos e insatisfações; dessa

maneira evitamos o confronto com o mundo e mantemos o controle de um suposto eu que, na verdade, está soterrado embaixo do homem autômato e despersonalizado. A nossa infrutífera tentativa de colapsar a angústia é em vão, porquanto em algum momento em que estivermos livres do anestesiamento caótico seremos esmagados pelo vazio existencial. À sua maneira, Nietzsche retoma o pensamento e a crítica kierkegaardiana:

Foge, meu amigo, para a tua solidão! Vejo-te aturdido pelo barulho dos grandes homens e picado pelos ferrões dos pequenos. De modo admirável, fazes com que a floresta e as pedras saibam como ficar em silêncio contigo. Sê como a árvore, a árvore frondosa que amas – e que silenciosa e atenta se debruça sobre o mar. [...] Tu, amante da verdade, não fiques enciumado dos que são absolutos e impacientes! Nunca a verdade andou de braço dado com um ser absoluto [...] É lenta a experiência dos poços profundos. Eles tem que esperar muito para saber o que caiu em suas profundezas. (NIETZSCHE, 2014, p. 71 e 73)

Relacionada com a existência, a subjetividade conduz o sujeito ao enfrentamento de si, à revelação de sua própria consciência. Na medida em que está diante de si, o homem assume sua particularidade e pode determinar-se através de seus atos e de suas escolhas. E somente através do reconhecimento individual é que o homem se distingue dos demais; ademais, a consciência das exigências sociais padronizadas o desperta para a possibilidade de novos caminhos.

Não ser, eis o desespero! O homem experimenta angústia diante da liberdade carregada com o peso esmagador que é sua tarefa autêntica, a de ser humano, a saber, sintetizar os termos heterogêneos do seu ser próprio, síntese que não pode jamais ser bem-sucedida a ponto de se fazer desvanecer a angústia, porque, se a angústia é angústia diante do salto da liberdade para a liberdade, a liberdade é a essência do espírito. (...) Deste modo, se é verdade que somos dados a nós mesmos, esta verdade é, no entanto, paradoxal, pois depende de nós para que isso ocorra. Não nos é dada a existência como produto acabado. Contentar-nos com esperar o nosso acabamento na passividade seria atitude insensata. Somos os artífices daquilo que nos tornamos. A angústia vem do fato de que Deus deixa o homem livre, à sua imagem, para operar, por seus atos concretos, as escolhas em que se projeta a fim de construir-se, edificar-se. (FARAGO, 2011, p. 95-96)

Diante da realidade da possibilidade, surge, então, a angústia. Já que ao fazer uma escolha o eu se manifesta, o homem concretiza sua existência a partir desse processo. Entretanto, como a possibilidade sempre se relaciona ao possível - que não necessariamente irá se concretizar do modo esperado - ela se mantém indeterminada. Ainda assim, mesmo

compreendendo o risco do fracasso ou da infelicidade, tais possibilidades de escolha são o fundamento da individualidade, já que somente através delas o homem se especifica.

Para a liberdade, o possível é o porvir; para o tempo, o porvir é o possível. Na vida individual, a angústia corresponde a ambos. Um exato e correto uso linguístico vincula, portanto, ambos: a angústia é porvir. (KIERKEGAARD, 2013, p.97)

3. A angústia de Bergman

Segundo filho de um pastor protestante e de uma enfermeira, Ernest Ingmar Bergman nasceu em Uppsala, na Suécia. Seu pai, Erik Bergman, atuava como Capelão da Corte Real da Suécia, e reproduzia em casa os valores austeros do luteranismo. Segundo ele, na sua autobiografia:

Toda a educação que eu e meus irmãos recebemos baseava-se praticamente em conceitos relacionados com pecado, confissão, castigo, perdão, indulgência – conceitos comuns nas relações entre pais e filhos, e que incluíam a idéia de Deus. Nesse tipo de educação havia uma lógica implícita que nós aceitávamos e julgávamos compreender. (BERGMAN, 1988, p.13)

A educação rigorosa e a disciplina física que imprimia, frequentemente, aos filhos, perpassaria a obra do cineasta. Entretanto, se em casa o seu pai reforçava a moral e os bons costumes através do medo e de punições aos seus filhos, na paróquia onde trabalhava era gentil e amável com os fiéis. Do outro lado, sua mãe, Karin, sofria de insônia crônica e vivia medicada. Além disso, ocupava-se bastante com várias atividades, não podendo dar tanta atenção aos seus filhos. Durante sua infância, Bergman sempre buscou o amor da mãe, embora ela não fosse muito afeita ao apego. Com seu irmão, o futuro cineasta mantinha uma relação muito complicada caracterizada, como ele próprio relata, como um ódio. Logo, o sufoco produzido pela severidade do pastor e pela hipocrisia de viver em uma família extremamente conflituosa que aparentava harmonia levou o jovem Bergman a romper com os pais e ir viver em um reduto dos artistas de Estocolmo.

Aquilo que, na aparência, seria a imagem perfeita de uma família bem unida, era, na realidade, uma vida miserável, cheia de conflitos dolorosíssimos. Também não me resta a menor dúvida de que meu pai tinha um talento formidável para ator. Fora daquele palco em que atuava, era um homem nervoso, irascível, deprimente [...] mas nenhum de nós questionava os papéis que nos tinham sido distribuídos, nem o absurdo daquele enredo. Víamos a situação como o destino que coubera [...] no diário secreto, minha mãe, por sua vez, escreveu que queria divorciar-se e ir viver na Itália. (BERGMAN, 1988, p. 135-136)

Já afastado dos seus pais, Bergman estudou Literatura e História da Arte na Universidade de Estocolmo, onde se aproximou do teatro e do cinema. Com um grupo amador, dirigiu sua primeira peça em 1938; logo se apaixonou pela profissão e montou

diversos textos. Em 1944, tornou-se gerente do esvaído e provinciano Teatro Municipal de Helsingborg, que rapidamente reintroduziu na vida cultural da cidade. Nesse período, Bergman se interessou por August Strindberg e Frank Nicholas Petrosinoy, dramaturgos cujas idéias influenciaram sua obra. Especialmente Strindberg, o dramaturgo - mestre do conflito psicológico e do drama intimista - marcou profundamente o jovem Bergman, que ao final de sua vida havia dirigido mais de 30 produções de suas peças para teatro, televisão e rádio. Segundo o crítico e historiador John Gassner:

Tanto nas peças longas quanto nos atos-únicos, Strindberg demonstrou ser um mestre do conflito psicológico, bem como um pertinaz retratista das realidades que os realistas extremados ou assim-chamados naturalistas frequentemente confinavam à superfície da vida. Acima de tudo, possuía grande talento para evitar o lugar-comum na realidade. O autêntico naturalismo dramático, argumentava, “gosta de ver aquilo que não pode ser visto todos os dias”, e suas personagens, como escreveu Storm Jameson, são “pessoas excepcionais em conflito com circunstâncias excepcionais. (GASSNER, 1980, p. 46-47)

Em 1942, Bergman é convidado a se juntar à produtora Svensk Filmindustri e inicia sua carreira cinematográfica. Seu primeiro longa-metragem, *Crise* (1946), já apresenta os elementos posteriormente abordados pelo diretor: a presença da morte, a repressão sexual e conservadora, a aspereza e incompreensão de sentimentos, a hipocrisia das aparências. A rigor, a angústia existencial. Se inicialmente os seus filmes não são propriamente divulgados fora da Escandinávia, o reconhecimento internacional veio com o trio *Juventude* (1951), *Monika e o desejo* (1953) e *Sorrisos de uma noite de amor* (1955). Sucessivamente, o diretor filmou obras que se tornaram emblemáticas para a história do cinema mundial, como *O Sétimo Selo* (1957), *Morangos Silvestres* (1958), *A Fonte da Donzela* (1960), *Através de um espelho* (1961), *Persona* (1966), *Gritos e Sussurros* (1972) e *Fanny e Alexander* (1984).

No total, Bergman dirigiu mais de 50 filmes para cinema e televisão, uma centena de peças teatrais e escreveu alguns roteiros para outros autores. Em 2003, escreveu e dirigiu seu último longa metragem, *Sarabanda*. Ganhou inúmeros prêmios no teatro e cinema, incluindo três Oscar de melhor filme estrangeiro, seis prêmios no Festival de Cannes e outros no Festival de Berlim e Veneza. Em 2007 faleceu, aos 89 anos de idade na ilha de Faro, na Suécia, onde viveu por quase quatro décadas.

É certo que alguns diretores de cinema são capazes de criar verdadeiras obras de arte, considerando-as como aquilo que nos afeta de alguma maneira. Refiro-me a obra de arte

como o que entra no campo sensorial, o que não precisa ser compreendido, mas apreendido. Aquilo que é uma intensidade, que nos lança no âmago da sensação. A obra de arte como um movimento de força que atua sobre nós, que nos produz afetos. E justamente porque seus filmes tem essa potência, refiro-me a Bergman como um artista.

É bastante óbvio que o cinema tenha se tornado o meu meio de expressão. Fiz-me compreender numa linguagem que contorna as palavras – que me faltavam – e a música – que não dominava- e a pintura, que me era indiferente. Com o cinema, de repente, tinha a oportunidade de me comunicar com o mundo à minha volta numa linguagem que literalmente fala da alma para a alma em frases que fogem do controle do intelecto de forma quase voluptuosa.¹

Não que nós não racionalizemos aquelas imagens: de fato elas nos produzem questionamentos e reflexões na medida em que são concatenadas por nossas mentes para que façam sentido lógico. Nesse ponto, o diretor é até, de certa forma, cruel com o espectador que procura no cinema um entretenimento ou a evasão da realidade, já que o lança num confronto direto consigo mesmo por meio da sua crua verdade sobre a condição humana. Mas ocorre que Bergman consegue extraí-las para além do entendimento racional e levá-las para o âmbito do sensível. Não somos, portanto, afetados somente pelos diálogos, pelas ações dos personagens, em suma pelo roteiro, somos afetados pelos sons, pelas cores, pelos enquadramentos, pelos silêncios. Somos afetados por variáveis elementos que, com enorme sensibilidade, ele produz e organiza:

Sua lucidez, de uma acuidade frequentemente cirúrgica, não remete a nada além de nós mesmos, a nossas experiências ou a nossos temores mais escondidos. Sonho, realidade, prazer e dor são como pontos cardeais que estruturam de forma mais segura do que qualquer dramaturgia um cinema preocupado com a verdade de nossas emoções.²

Os episódios que marcaram sua vida converteram-se em pensamentos que perpassam suas obras. Em cada um dos seus filmes, o diretor potencializa com os elementos cinematográficos as questões pungentes e inquietantes da vida de todos os nós, dotando as

¹ BERGMAN, Ingmar. Ensaio escrito como discurso para a cerimônia do prêmio Erasmus em 1965. In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS (org) p. 165

² ASSAYAS, Olivier. Posfácio do livro Conversations avec Bergman. In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS (org), 2012, p.181

imagens de afetos e atingindo o espectador. Assim, Bergman chega ao fundo da alma humana e transporta para as telas toda a complexidade da nossa existência.

3.1 Notas sobre a “Trilogia do Silêncio”

Composta pelos filmes *Através de um espelho*, *Luz de inverno* e *O silêncio*, a Trilogia do Silêncio de Bergman não foi produzida pelo diretor para ser efetivamente um conjunto. Entretanto, mesmo que apresentem variações entre si e mantenham-se autônomos – não existindo ordem ou linearidade narrativa- tais obras apresentam ressonâncias entre si já que todos assimilam a angústia proveniente da constatação da solidão humana. Portanto,

[...] os conflitos internos (paradoxais) funcionam no conjunto de filmes da mesma forma. Com a premissa da simplicidade da trama e da opção estética, ganham importância os conflitos existentes no interior do filme. Porém, onde estão eles? Que conflitos são esses? Como resolver os problemas? E partindo de tais questionamentos é que chegamos no cerne da obra do diretor sueco, que mais do que apresentar respostas, está interessado no conhecimento da construção do ser, suas relações, divergências e especificidades.³

Seja através da redenção religiosa, de apenas uma fé espiritual ou da convicção otimista de que há algo ou alguém, de todo modo o indivíduo se mantém confortável por meio de uma projeção. Esse não é o caso da trilogia. Nela, os personagens se descobrem sozinhos diante do silêncio arrebatador que se expande por todas as brechas da existência.

3.1.1 Através de um espelho

Primeiro filme da “Trilogia do Silêncio”, *Através de um Espelho* (*Såsom i en spegel*) foi gravado na ilha de Fårö em 1961. A família de um escritor, David, se reúne na sua casa de praia depois da volta de Karin do hospital onde se tratava com eletro choques de problemas mentais. Casada com Martin, médico e mais velho do ela, Karin é uma moça bastante jovem, com necessidades de amparo devido à instabilidade da sua doença. Seu marido se dedica a

³ BEZERRA, Igor. Acerca da Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman. Publicado no blog <http://estroinaesuperfluo.blogspot.com.br> em junho de 2008

ajudá-la a se recuperar, mas carrega o peso de ser o único apoio da sua existência e o medo de que ela não seja jamais curada. Minus, irmão de Karin, é um adolescente que escreve peças de teatro e tenta se aproximar do pai e ganhar seu afeto. David, um escritor de romances, está sempre viajando; ao longo dos anos esteve ausente da vida dos filhos porque só lhe importava sua carreira profissional. Sua incapacidade de se relacionar se traduz em frieza pois, apesar de se sentir culpado e envergonhado pela ausência, não consegue abandonar seu egocentrismo. Abarcando somente esses quatro personagens, *Através de um espelho* compõe-se nos conflitos familiares e individuais na medida em que invade as subjetividades e revela as tensões ali presentes.

As primeiras imagens do filme são planos gerais dos personagens no mar. Inseridos na infinitude da natureza, aquelas pessoas constituem um universo pequeno, quase mínimo, em comparação à imensidão de tudo que existe. Também parecem fixadas num tempo específico, o tempo daquela ilha, instantes que só podem existir e ser mensurados naquele lugar. Como se a exterioridade não pudesse transpassá-la, a ilha permanece um espaço isolado e potente que atua quase como um personagem da narrativa. No seu livro *Lanterna Mágica* Bergman relembra seu primeiro contato com Fårö quando foi visitá-la como possível locação:

No roteiro faço a descrição da carcaça de um barco que dera à costa. Imagem o meu espanto quando, dando a volta a um rochedo da costa, deparamos com um barco naufragado, encalhado na areia. Era um arrastão russo exatamente igual ao que eu havia imaginado e descrito no roteiro. A casa velha necessária para o filme teria um jardimzinho com macieiras ao redor. Encontramos o jardim, não a casa, mas essa podia ser construída. Também necessitava de uma praia de cascalho. Encontramos. Essa praia oferecia ainda a vantagem de parecer abraçar a eternidade. (BERGMAN, 1988, p. 210)

Ocorreu que afinal a ilha não lhe serviu somente como locação para o filme, mas como moradia. Bergman diz ainda : “Não sei, realmente, o que se passou comigo. Se quiser ser bombástico, direi que ali eu tinha finalmente encontrado a paisagem dos meus sonhos, meu verdadeiro lar. Se quiser gracejar, direi que foi amor à primeira vista” Aquela paisagem correspondia “às suas concepções mais íntimas de linhas, proporções, cores, horizontes, ruídos, silêncios, luzes, reflexos.” (BERGMAN, 1988, p.210) Assim, a ilha de Fårö, um pequeno pedaço de terra abandonada no Mar Báltico, foi cenário de alguns de seus filmes e também refúgio onde o diretor permaneceu ao longo de quatro décadas.



David não consegue estabelecer um vínculo afetivo com seus filhos. Antes de tentar uma aproximação ou se interessar por suas vidas, ele permanece fechado no seu próprio mundo usando o compromisso do trabalho como absolvição para diminuir o peso da sua negligência. Ele sofre com a culpa, porém o sofrimento maior vem do seu egocentrismo. Possivelmente David gostaria de se interessar mais pela família, no entanto não consegue descentrar-se de si mesmo. A projeção que faz dos seus afetos está restrita tão somente a sua própria existência, e tudo o mais só pode lhe interessar menos. Recém chegado da Suíça, onde foi a trabalho, o escritor comunica aos filhos durante a refeição que partirá para a Iugoslávia dentro de pouco tempo, embora tenha prometido a Minus que ficaria em casa. Silêncio. A expectativa da presença foi mais uma vez quebrada. Seus filhos não podem sequer dispor das suas palavras, já que são promessas que sempre se quebram, e não há força mais potente do que o silêncio para encerrar a decepção. Na tentativa de compensar seu descuido David anuncia: “Eu trouxe presentes da Suíça para todos!”. Luvas que não entram nos dedos de Karin; um livro que Martin já tem; um relógio que não cabe em Minus. Então ele vai pra dentro da casa e chora sozinho.

Submetida à sua condição psíquica instável, Karin alterna instantes de controle e fragilidade emocional crítica definida como psicose. De acordo com os estudos psicanalíticos freudianos “na psicose começa por se produzir entre o ego e a realidade uma ruptura que deixa o ego sob o domínio do id; num segundo momento, o do delírio, o ego reconstruiria uma nova realidade de acordo com os desejos do id.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 392 – 393) A angústia que sente é excessiva a ponto de transbordar em delírios, segundo o filósofo Remo Bodei:

Mergulhando em um passado não elaborado, um trauma atual funciona nele como um detonador de cargas psíquicas mais profundas, que trazem para a superfície, tumultuadamente, destroços do já acontecido. Depois de misturados com novos fragmentos da experiência vivida, esses destroços resultam – pelo contato – igualmente incompreensíveis. O sujeito delirante acha-se, assim, no centro de um embate entre lógicas que, em diferentes períodos, estruturam, separadamente, a experiência atingível e agora não conseguem explicar a con-fusão dos respectivos conteúdos. Preso no meio disso, ele é obrigado a moldar para si uma personalidade e uma realidade que estejam sincronizadas com os diferentes pontos de equilíbrio alcançados durante a luta entre essas lógicas. Sua mente torna-se, então, a matriz de novas traduções impróprias, absurdas e bizarras, mas adequadas ao novo mundo em que ele se encapsula. (BODEI, 2003, p. 29)

Assim, de maneira geral, o profundo desamparo vivido por Karin no decorrer da sua existência se manifesta em alucinações e despersonalizações. Seu sentimento de desproteção diante do mundo é resultado da não maturação psíquica devido a experiências passadas, como “o estado de desamparo é o protótipo da situação traumática geradora de angústia” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.112). A perda ou separação provoca um aumento progressivo da tensão, o que constitui em incapacidade do indivíduo dominar as excitações. Logo, Karin comporta a fragilidade de uma criança e precisa ser amparada permanentemente por Martin, que atua como sustentação porquanto se esforça por lhe transmitir confiança e certeza de que ela será curada de tais crises, embora ele próprio duvide disso. No entanto, como a angústia não se direciona a uma causa específica ou a um objeto não pode ser encerrada somente com esses cuidados, e entra num ciclo no qual ela se auto-alimenta. E dentro dessa lógica e de sua condição, Karin foge da realidade construída e se lança em outra, construída pelo seu inconsciente. Dessa maneira, coexistem na psicose duas atitudes psíquicas, a que leva em conta a realidade e a que desliga o ego da realidade. A noção de clivagem do ego, como definida por Freud, “[...] esta clivagem, como se vê, não é propriamente uma defesa do ego, mas uma maneira de fazer coexistir dois processos de defesa, um voltado para a realidade (recusa), outro para a pulsão. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 67) Uma vez que o mundo aparece como grande ameaça que sustenta o seu sofrimento existencial, ela rompe com esse mundo e se refugia em um cenário imaginativo onde pode habitar de modo seguro. Logo, “o delírio é paradoxalmente um projeto de fundação do não fundamental, uma tentativa de adaptação em um mundo estranho por parte de quem se perdeu, a busca de um outro lugar para transformá-lo em uma nova pátria.”(BODEI, 2003, p. 49) Enquanto delírio, Karin ouve um som vindo de fora similar ao

de um navio, e se encaminha para um quarto vazio onde também escuta vozes vindas da parede. Em seguida, senta no chão e liberta o desejo sexual reprimido. Pode-se considerar aqui a hipótese de referência direta à psicanálise freudiana através da aproximação entre angústia e sexualidade: na elaboração da primeira teoria sobre a causa da angústia Freud propôs a transformação da tensão sexual em afeto. Nesse sentido, a energia libidinal não satisfeita é manifestada em estado de tensão e sofrimentos internos. Nas palavras de Freud: “A neurose de angústia (...) é produto de todos os fatores que impedem a excitação sexual somática de ser psiquicamente elaborada” (FREUD, 1996, p.110) Assim, como Karin não se relaciona sexualmente com Martin, o desejo inibido foi descarregado no instante do delírio. Em termos cinematográficos, Bergman constrói a sequência com perfeição: o enquadramento fixo e distante; a iluminação vinda da janela; o contraste marcante entre a camisola branca e o escuro do quarto e a atuação de Harriet Andersson refletiram a sutileza que foge do lugar-comum. Sobre *Através de um espelho* Bergman disse:

Em *Através de um espelho* eu vejo graves elementos de escapismo e brutal falta de veracidade. Uma espécie de desejo desesperado de segurança. Uma tentativa de apresentar uma solução. Tipo um cansaço de sempre chegar à pergunta e nunca obter uma resposta. Como um artista de circo que faz todos os seus preparativos para uma cambalhota e, em seguida, em vez de fazer seu salto mortal, simplesmente, com um ar irônico, desce pelas escadas.⁴

Na ânsia por se manter de alguma maneira sólida e assegurar sua existência, Karin busca respaldo no marido e no pai enquanto regride a um estado infantil que demanda proteção. Nessa circunstância de extrema fragilidade até mesmo o ato de dormir é desnaturalizado na medida em que o sujeito não confia na consistência do mundo e, por isso, não consegue se entregar ao desaparecimento consciente de si próprio na hora do repouso. Desse modo, se para dormir é necessário ter consolidado a convicção da estabilidade exterior, Karin não dorme porque tem medo de que o mundo real desapareça. Então, mais uma vez atormentada pela sensação de descontrole, ela busca proteção em David.

Adormecida no escritório do pai, Karin acorda de repente e se vê sozinha. Revirando as gavetas da cômoda, encontra um caderno onde lê: “A sua doença é incurável, mas apresenta fases de melhora. Eu há tempos suspeitava, mas a certeza é todavia insuportável. A

⁴ In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS (org), 2012, p.311

minha curiosidade me apavora. Assim como o impulso de registrar o progresso da doença e de fazer uma descrição detalhada da sua gradual desintegração. E de usá-la.”

Se a descoberta da incurabilidade da sua doença produz na personagem mais angústia, a intenção individualista que seu pai tem de utilizar seu desequilíbrio psíquico como matéria para seus livros não é menos pungente. Quando se descobre determinada pela doença até o tempo da sua morte, ou seja, quando percebe o fechamento irreparável de todas as possibilidades de cura, Karin se torna definitivamente refém. Posta sua dependência de cuidados nos momentos de crise, a responsabilidade sobre si mesma não lhe será palpável nunca mais. Sua fragilidade emocional é condição permanente da sua existência, não havendo perspectivas de assumir o controle, mas de permanecer transitando entre o mundo real e o mundo criado por ela mesma. Pois, a partir do instante em que toma consciência da impossibilidade Karin é obrigada a assumir a limitação eterna da sua vida. Seguindo pela Psicanálise, nesse ponto pode-se traçar uma relação pertinente com Freud. Na sua segunda teoria da angústia, Freud a situa não como efeito do recalque – a rejeição do conteúdo e sua negação inconsciente -, mas como causadora do mesmo. Desvinculando a sexualidade da causa originária, a Psicanálise freudiana aponta angústia enquanto reprodução do estado afetivo derivado de um trauma. Segundo o autor:

[...] a angústia não é criada novamente no recalque; é reproduzida como um estado afetivo de conformidade com uma imagem mnêmica já existente(...). Os estados afetivos têm-se incorporado na mente como precipitados de experiências traumáticas primeiras, e quando ocorre uma situação semelhante são revividos como símbolos mnêmicos. (FREUD, 1996, p.97)

O primeiro trauma remonta ao processo de nascimento no qual a criança é separada da mãe , entretanto ao longo da infância o sujeito experimenta ainda outras fragmentações na medida em que se individualiza. Assim, quando há situação de perigo, de reatualização do trauma do desamparo, a angústia é ativada. Ainda, Freud associa diretamente a situação de perigo à ameaça de perda, o que possibilita um novo contraponto: conforme esse mecanismo, Karin se angustia também porque tem medo da fuga de si mesma. Quando perde a percepção do Eu sua existência é desvanecida, enfraquecendo mais ainda o seu já deficiente desenvolvimento psíquico. Para Laplanche e Pontalis:

[...] Freud marca bem todo o seu interesse por uma tentativa que pretende procurar cada vez mais perto das origens o fundamento da angustia de

castração e descobrir em ação a categoria de separação, de perda do objeto narcisicamente valorizado, bem no início da primeira infância e também em experiências vividas muito diversas (angústia moral interpretada como uma angústia de separação em relação ao superego, por exemplo. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.75)

Quando David e Martin saem de barco, Karin e Minus se aproximam. Compartilhando a mesma solidão, os irmãos fixam naquele instante a relação de cumplicidade pelo entendimento do sofrimento do outro. Negligenciado pelo pai, Minus direciona sua falta de afeto para a criação incessante de peças teatrais e se vincula ao amor da irmã, o único que pode dispor. Ainda, Minus carrega a expectativa do reconhecimento do pai como necessidade crucial para assegurar-se de si próprio, e é constantemente tomado pela frustração ao perceber que sua ânsia não será satisfeita. Destarte, Minus também experimenta o estado de angústia diante do silêncio do seu pai. Na tentativa de agradá-lo, logo no início do filme o adolescente, a irmã e o cunhado encenam uma peça para David. Escrita por Minus, “A Assombração Artística” ou “A Sepultura das Ilusões” é um drama metalingüístico, a história de um artista que se apaixona por uma princesa morta. A princesa pede ao poeta romântico que prove seu amor entrando em sua sepultura e permanecendo ali para sempre. “Fácil sacrifício, minha princesa. Pois o que é a vida para um verdadeiro artista?, o poeta diz.. Mas no momento exato da consumação de sua prova de amor hesita:

“Entregar-se pela obra perfeita, pela eternidade, por amor? Será que enlouqueci? Quem verá meu sacrifício? A morte. Quem irá avaliar a profundidade do meu amor? Um fantasma. E quem me agradecerá? A eternidade?”

A fim de alcançar a perfeição da sua obra pela entrega de sua vida, o artista hesita e percebe o despropósito daquela realização, já que

[...] chegar ao con-sumar-se passaria pela resposta, em tomada de de-cisão, à con-vocação do apelo que lhe foi feito. Contudo, essa resposta só pode ser dada no tempo, no limite que lhe é posto. Sepultar as ilusões exigiria uma arte que renunciasse aos critérios pessoais como premissa primordial de sua produção. Determinaria, também, não um dizer “sobre” as coisas e os acontecimentos, como chegou a pensar o artista ao final da peça em fazer

pinturas ou poemas sobre o encontro com a princesa, mas dizer “com” essas coisas e acontecimentos, inserir-se neles e, desse modo, afastar-se de uma postura que olha com distância para melhor analisar.⁵

A idéia da arte enquanto convocação e renúncia, tal qual a peça propõe, não compreende o posicionamento de David. O escritor toma para si a condenação porque se mantém dentro dos limites mercadológicos e da sua mediocridade antes de se arriscar a buscar algo além.

Enquanto o pai e o marido estão fora, Karin conduz o irmão até o quarto onde ouve vozes através das paredes e lhe diz:

“Eu consigo atravessar a parede, está vendo? De manhã sou acordada por alguém que me chama com a voz firme. Eu me levanto e venho para este quarto. Um dia, fui chamada por alguém atrás do papel de parede. Eu olhei no armário, mas não havia ninguém. A voz continuou me chamando, então pressionei meu corpo contra a parede, ela se abriu e eu entrei. Acha que estou inventando? Entrei em um cômodo amplo, iluminado e tranquilo. Pessoas indo e vindo. Algumas falam comigo e eu entendo o que dizem. É tão gostoso, sinto-me segura. Há uma luz que brilha. Estão todos esperando pela minha chegada, mas ninguém está ansioso. Vou gostar de estar lá quando acontecer. [...] Às vezes sinto uma ansiedade tão intensa..eu anseio por esse momento em que a porta se abrirá e todos os rostos se voltarão para ele. [...] Acho que Deus se revelará para nós. Será Ele que virá até o quarto através daquela porta. “

Como de costume, Bergman recorre ao plano próximo para desenvolver o potencial do rosto. Ele opera na dicotomia interno/externo daquela imagem absoluta; o rosto se volta para o exterior quando se constrói por meio da percepção sensível do espectador, e também para o interioridade psicológica do personagem:

[...] Formado pelo cinema mudo, é dele que Bergman guarda o gosto do rosto como paisagem da alma, como espelho do interior que é preciso trabalhar, recriar ou até mesmo fabricá-lo, fazê-lo mediante todo um trabalho de caracterização, de maquilhagem e de luz – é o efeito de belo –, mas também mediante toda a técnica do quadro (cadre) e do enquadramento (cadrage), visto que o quadro ou a moldura recorta o rosto e pressiona-o, extrai-lhe a expressão, o que ele tem a dizer ou o que tem para dar a ver, a sua verdade portanto.(SILVA, 2007, p.381)

⁵ SANTOS, Carolina. A arte de Ingmar Bergman sob a lente de uma interpretação “Através de um espelho” Mestranda em Ciência da Literatura/Poética. Artigo publicado no site <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br>



A parceria de Bergman com Sven Nykvist originou um trabalho de fotografia com uma marca estética bastante reconhecível. O cuidado com as filmagens se revela na precisão de cada plano que, com a ajuda da iluminação, é carregado de dramaticidade. Para o diretor sueco Stig Björkman:

Bergman tinha um entendimento tão refinado do cinema, e possuía tantas ferramentas expressivas- silêncio; uma intensa concentração de luz, sombras, diferentes momentos do dia; o movimento entre os espaços e o movimento dos espaços: aqui penso naqueles grandes momentos quando ele e Sven Nykvist se fixavam num rosto enquanto os atores se moviam, e o espaço entre eles parecia estar em movimento – de novo, isso é muito como a vida, porque é próximo da maneira como a consciência trabalha quando se está absorto por algo.⁶

Os planos de Bergman possuem uma duração que foge da linguagem clássica cinematográfica. As tomadas longas, e focadas na interpretação do ator, ditam o ritmo diferente do filme. Embora a montagem seja essencial na elaboração de uma obra cinematográfica, em *O silêncio* seus efeitos incidem menos como elemento direto na sensibilização do espectador que como instrumento de coesão fílmica. Bergman não filma pensando na montagem. Contrariamente, seus planos são realizados com extrema precisão técnica e senso estético para que a edição permaneça, essencialmente, na sua função estrutural.

⁶ BJÖRKMAN, Stig. Entrevista feita em 2010 para o documentário...Mas o cinema é minha amante. In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS (org) 2012, p.198

Existem, pelo menos, três possibilidades de leitura para o título *Através de um espelho*. Uma primeira hipótese aponta Karin como o espelho por meio do qual os outros personagens se olhariam para adquirir percepção sobre si. Enquanto uma outra possível interpretação indica o reflexo como metáfora do outro mundo ao qual se deve ascender, a terceira leitura designa o espelho como o fenômeno do duplo num jogo não dialético. Essa terceira possibilidade encerra a despersonalização, ou seja, o não reconhecimento da imagem refletida experienciado por Karin, que não encontra no reflexo a imagem da identificação consigo mesma:

A problemática trazida por Bergman não se detém na figura ortopédica e conformadora refletida no espelho, mas vai além e o atravessa. Na ficção de Bergman, quem opera esta travessia é Karin. No recorte do enredo, o que se ressalta nestes termos, é que o reflexo dela não se detém no espelho, não faz da superfície especular um aparato. Mas sim, o atravessa e desestrutura a homeostase subjetivante da imagem própria. No lugar daquela imagem apaziguadora e protetora do eu em relação ao desamparo existencial, encontrará feições do horror, da inconformidade, da despersonalização. (PUCCINELLI, 2013, p. 66)

3.1.2 Luz de Inverno

Segundo filme da “Trilogia do Silêncio”, *Luz de Inverno* (*Nattvardsgästerna*) se localiza no espaço-tempo de uma aldeia sueca durante a Guerra Fria. Thomas, o pastor da Igreja local, encontra-se preenchido pelo vazio existencial desde que a sua mulher faleceu. Embora realize as suas funções religiosas, não o faz por fé, mas por resignação. Martha, uma espécie de ajudante e apaixonada pelo pastor, tem expectativas na concretização desse relacionamento amoroso na medida em que acredita que ele daria um sentido para a sua vida. Jonas, um pescador local, angustia-se com a possibilidade da trágica destruição do mundo pelas bombas atômicas da China. No seu desespero diante dessa perspectiva, Jonas procura refúgio em Thomas para assegurar-se de que Deus não permitiria tal acontecimento. Impossibilitado de lhe restituir a fé, Thomas assume a sua falta de crença e desfaz a imagem desse Deus paternal e misericordioso; posteriormente, tendo a sua última esperança dizimada e temendo pela tragédia procedente das bombas atômicas, o pescador dá fim a sua vida.

O filme se inicia com um plano geral de uma missa na Igreja Luterana sueca. Ao contrário do que se espera, a Igreja está vazia, só há alguns poucos personagens naquele

cenário, que estão dispersos e impacientes. Como faz frequentemente, Bergman filma o rosto desses personagens em close, potencializando a inquietude dessas pessoas, sobretudo seu insulamento. Ele nos causa certo desconforto: então nós também somos assim, indivíduos solitários e presos no nosso desespero em busca de salvação? Todos que estão ali não aparentam acreditar naquele ritual, todos agem como se estivessem ali por obrigação. O entusiasmo da fé, força motora que nos impulsiona a frequentar a Igreja como um comprometimento religioso, inexistente naquele ambiente e faz daquela celebração um evento sem sentido. Nesse lugar, o rosto de uma mulher que assiste a missa produz uma sensação de desesperança como se nem a fé pudesse redimir. Ela não acredita, mas está ali. Há também uma mãe com uma criança que não presta atenção nas palavras do pastor. Ainda, a inquietação dos personagens se estende para o organista que acompanha a missa, na medida em que se distrai e cumpre sua função de maneira bastante objetiva, sem se envolver emocionalmente. Mas o que talvez pareça mais gritante é o rosto de Thomas: um rosto desprovido de qualquer emoção, repleto de monotonia. A falta de ânimo, de sentido, propriamente a falta de *thymós*. De forma bastante contrastada, as palavras que saem de sua boca e que supostamente exaltam amor, adoração e fé são despejadas por um corpo completamente apático. Thomas evoca todos os dias o mesmo discurso vazio, monótono, que não lhe traduz nenhuma verdade. Ele não pode ser compreendido através das palavras que profere, mas sentido através do seu corpo e, sobretudo, do seu rosto, que contém em si a vida que se esvaiu.



Sven Nykvist, fotógrafo e cinegrafista sueco, manteve uma parceria com Bergman em vários de seus filmes, incluindo *Luz de Inverno*. Os dois compartilhavam a mesma visão cinematográfica, tendo preferência pela ausência do colorido, pela luz natural e contrastes

dramáticos. Em relação à fotografia, *Luz de Inverno* talvez seja um dos resultados mais extraordinários dessa parceria. Não querendo utilizar luz direta, Nykvist e Bergman demandaram a construção de um teto no teto da Igreja que serviu de locação para que não houvesse nenhuma possibilidade de colocação de luzes artificiais. Assim, a luz refletida simples contribui para a criação de uma atmosfera sombria e inserida numa perspectiva pessimista, tal qual os personagens do filme. “A luz é esmorecida, quase inexistente nas cenas internas, sua forma anuviada é resfriada pelas poucas transparências, uma luz fria de inverno.” (CARRIJO, 2012, p. 95). As imagens são frias e carregadas de uma simplicidade e contenção tão grandes que transbordam em angústia. Como Nykvist relatou, o trabalho fotográfico do filme foi feito através da iluminação indireta, isto é, de luzes refletidas. Assim, a fotografia é um dos elementos-chave da beleza de *Luz de Inverno* na medida em que contribui decisivamente para colocar o espectador em posição de confronto com a existência desvanecida e com a gravidade daquele instante.

O interesse de Bergman em se aproximar da alma humana, levou-o a optar pelo uso habitual do *close-up* no rosto dos personagens. Essa escolha transborda o campo estético; mais do que uma mera ampliação, o *close* desliga o rosto das coordenadas espaço-temporais e o torna expressão pura:

[...] a expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo (BALÁZS, 1983, p. 93).

Assim como Deleuze explorou no seu pensamento acerca do cinema, as potencialidades expressivas do rosto são dissecadas e manifestadas como afeto. Sven Nykvist assim comenta:

O rosto é um mundo em si. Eu penso que isto é quase a minha especialidade. Se você se interessa por seres humanos, você tem que se interessar por rostos. Eu sempre tentei captar a luz dos olhos dos atores, porque eu sinto que os olhos são o espelho da alma.⁷

⁷ NYKVIST, Sven. Entrevista publicada em setembro de 1989 na revista *Film Comment*. In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS (org), 2012, p.248

Logo, a imagem desses rostos que assistem à missa e o de Thomas são despersonalizados, não individuantes ao passo em que transbordam como depositários desmensurados de afetos. E é propriamente o deslocamento desse personagem do espaço-tempo conhecido e a anulação do seu “eu social” que permitem a emergência da singularidade e da intensidade como campo onde esses afetos operam.

À sequência do interior da Igreja, se misturam planos do exterior. Imagens da região da aldeia vazia, coberta de neve, e de um rio também sem ninguém. Além da fotografia preto-e-branco fortemente contrastada, essas imagens dos espaços vagos e densos reforçam a sensação de desamparo como também da ausência de Deus. Se Ele não se manifesta, então como pode olhar por nós e nos livrar do mal? É justamente essa a origem da angústia do pastor. Como pode Deus existir e não ter livrado a sua amada mulher da morte? E sobretudo, como Deus foi capaz de não ter salvado a mulher de um pastor? Se há alguém que deveria ter direito ao olhar de Deus, esse alguém é precisamente o homem que segue o Seu caminho, que escolhe ascender à vida religiosa. Entretanto, diante do não acontecimento do milagre da salvação, Thomas se viu arruinado e perdeu toda a estrutura de significância do seu mundo. Abandonado no momento em que a sua fé precisava ser reconhecida, a lógica que explicava e sustentava a vida do pastor se desmonta e o lança no lugar desconhecido e desesperador da angústia. Agora já não há compreensão ou alívio possível, porque não há mais a dimensão divina para afirmá-los. A figura de Deus não mais fundamenta a existência daquele homem, apenas ele mesmo pode fazê-lo. Bergman comenta:

Parece-nos tratar-se de uma complexidade de caráter religioso, mas é mais profundo do que isso. Sob o ponto de vista sentimental, o pastor está em vias de morrer. Sua vida se desenrola sem amor, sem quaisquer relações humanas. Seu inferno – porque ele vive realmente no inferno – está no fato de ele ter consciência disso. Com sua mulher ele viveu sob este princípio: Deus é amor e o amor é Deus. (BERGMAN, 1996, p. 262-263)

Acomodado no mesmo estado de angústia, o pescador Jonas se vê diante de uma possível tragédia futura: a decisão chinesa de lançar as bombas atômicas. E também Jonas vive uma crise da fé, embora não esteja ainda disposto a aceitar a ausência de Deus. Porque quer acreditar, encaminha-se ao pastor para que ele encerre sua dúvida, todavia Thomas não tem a resposta confortante esperada. Um instante após a conversa, o pastor olha para a imagem de Jesus Cristo e pronuncia “que imagem ridícula”. A fé implicou também ingenuidade, já que o fiel deposita toda a sua confiança em uma idéia de misericórdia e

salvação na qual ele deve estar necessariamente incluído. Assim, quando a redenção lhe escapa ele desfaz o sistema pelo qual entendia o mundo e experiencia a falta de sentido.

Na idéia de iminência da morte, Jonas precisa que alguém lhe ofereça proteção. A existência é insuportável se finita, mas a misericórdia divina é capaz de confortar e até mesmo alterar esse fato inexorável. Se há sofrimento no mundo, há consolo após essa vida; é prometida a eternidade feliz a quem se entrega a Deus. Mas Jonas não é capaz de se entregar por si próprio, antes ele duvida e precisa ser puxado. E não seria essa a maior demonstração de fé, acreditar quando todas as evidências apontam o contrário? Pois se Jonas precisa ser convencido de que há misericórdia e salvação, então ele não é capaz de ter fé por si mesmo, e a fé não é explicada ou racionalizada. A fé é sentida. Jonas está condenado e sabe disso, mas não só pelas bombas atômicas. Ele está condenado pela dúvida, por não haver modos de se saber a verdade. Afinal, é no âmbito do irracional que a fé opera. Não há demonstrações científicas ou cálculos matemáticos que possam provar a existência de Deus, há somente a verdade subjetiva de cada indivíduo. Logo, em Jonas opera a dicotomia fé versus razão de uma forma tão insustentável que não há outra saída senão tirar a própria vida. Nas duas sequências das conversas de Jonas com Thomas, Bergman capta a falta do olhar do pescador. Mergulhado inteiramente na sua angústia, Jonas não pode sequer enxergar o outro, seu contato com o mundo é distante, vazio. Assim como os olhos carregam em si a potência da alma, a falta dos olhos também. Bergman soube explorar o que há de terrível nesse homem e intensificar a opacidade da sua existência.

O outro personagem importante em *Luz de Inverno* é Martha, a professora com quem o pastor tem um relacionamento amoroso há algum tempo. Apaixonada por ele, ela participa da comunhão e o ajuda nas tarefas religiosas mesmo admitindo que não tem fé. Acomodada em uma relação visivelmente desigual na qual seu amor e devoção são trocados por indiferença, Martha insistiu em estar com Thomas durante alguns anos, justamente por ter tão pouco apreço por si mesma.. Ela redige uma carta onde expõe toda a sua frágil, e miserável, verdade: ela está condenada a amá-lo. Ele é o sentido da sua vida, e ela está disposta a viver em sua função, mesmo que ele não sinta o mesmo. Aqui, novamente Bergman se vale do *close-up* no rosto do personagem para revelar os tormentos decorrentes da sua densidade subjetiva e cria uma imagem que perturba por sua franqueza.

Ao contrário do que espera Martha ao ter escrito a carta, Thomas já não pode suportar todo esse afeto: ele é incapaz de amar desde a morte da sua mulher. Se os dois elementos com

os quais sua vida se estruturava foram perdidos – sua mulher e Deus - então não há viver, somente sobreviver, o que exclui deixar-se afetar. Ele permanece congelado e habilitado somente para a raiva. Quanto mais Martha o ama, mais ele a rejeita, e por dedicar-lhe um amor tão submisso só pode ser desprezada. Embora ao longo dos anos a tenha tratado com indiferença, depois de ler a carta o pastor abandona as justificativas criadas para afastá-la e assume seu desprezo. Ele não se restringiu a falar só a verdade, mas decidiu ir além, enunciando tudo que nela detestava:

“O motivo é que eu não me interesso por você. Escutou isso? (..) Estou cansado dos seus cuidados amorosos. Seus chiquetes. Seus bons conselhos. Seus castiçais e suas mesinhas. Estou de saco cheio da sua vista obtusa. Suas mãos escamosas. Seu zelo. Sua postura tímida na cama. Você me obriga a estar sempre ocupado com sua condição física. Sua fraca digestão, suas bolhas. Sua menstruação, suas bochechas ulceradas pelo frio. De uma vez por todas tenho que me livrar desta condição execrável. Estou enjoado e cansado de tudo isso, de tudo que tenha a ver com você.”



Thomas é cruel porque quer, e sobretudo porque não precisa mais ser benévolo. Ora, ele se despediu do último fragmento de humanidade que ainda conservava para se lançar de vez no triste vazio maquinal da sua vida.

Embora o cinema seja construído por múltiplos fundamentos – roteiro, fotografia, arte, direção, produção, figurino, montagem, entre outros – Bergman opta pelo minimalismo. Perante as possibilidades de se conceber um filme onde há riqueza de elementos, o diretor elege a sobriedade formal como suporte do terreno denso onde opera. *Luz de Inverno* é especialmente comedido a começar pela ausência de narrativa de ação elaborada. Não há

grandes pontos de virada ou acontecimentos ligados pelo princípio de causa e efeito, assim como não existem muitos personagens ou locações. Por outro lado, se não há abundância de detalhes no que diz respeito ao cenário ou figurino, há um apurado detalhismo quanto aos gestos dos personagens. A subjetividade é revelada através das minúcias enquadradas por Bergman; uma tarefa na qual a câmera é capaz de alcançar o que não poderia ser dito porque é muito forte. Destarte, os planos próximos dos rostos vazios ou das mãos tensas prescindem de qualquer palavra, porquanto a linguagem não é capaz de abarcar o que aquilo contém. Ao dispensar a concepção de um cinema do excesso em detrimento de um cinema dos detalhes, *Luz de Inverno* transpõe a membrana exterior e chega à angústia do sujeito que tenta lidar com sua fragilidade:

Por vezes, as palavras perdem o significado habitual e os comportamentos não se permitem interpretar. Em qualquer caso, a expressão sempre rigorosa dos atores confere força e credibilidade impressionantes à narrativa. Ao término, ficamos menos com a impressão de um processo do que de um estado de coisa, talvez uma impressão de estados de almas atormentadas, procurando se mover e respirar sem culpa. Um drama em que a ação importa muito pouco, existindo mais em função de suas motivações ocultas. Bergman pára o tempo e revela instantâneos do espírito. (JÚNIOR, 2002, p. 121)

Possivelmente, o único ponto do filme em que há um acontecimento, no sentido de uma ação distinta de algum personagem que traz a possibilidade de mudança da trama, é o suicídio de Jonas. Contudo, antes de funcionar como impulso à restauração da fé de Thomas, a morte do pescador reafirmou a necessidade de existir sem Deus. Na presença do poder Supremo, a lógica dos fatos está sempre subordinada à vontade divina ao passo em que ao abolir essa condição o indivíduo desloca as respostas para si ou para agentes concretos. Se por um lado essas respostas podem ser cruéis, também são compreensíveis. Como o pastor desligou-se de Deus quando sua mulher não foi salva, a confiança se fez atrelada à perspectiva de uma felicidade eterna, ou da não sujeição ao sofrimento. No entanto, nenhum Deus é capaz de efetivar essa promessa, o sofrimento de toda a humanidade não pode ser evitado, e por que justamente Ele escolheria a quem proteger se ama todos os homens? Logo, libertar-se das expectativas de um Deus paternal é, ao mesmo tempo, um ato de coragem e fé. Coragem por tomar para si as escolhas e carregar as conseqüências; fé por confiar mesmo não sendo imune ao sofrimento. E essa fé Thomas é incapaz de ter. Portanto, quando é avisado sobre a morte de Jonas, ele não se conduz à reflexão ou realiza qualquer movimento de

deslocamento, mas vai à casa dele como pastor cumprindo sua função e se oferece para ler a Bíblia para a sua viúva. Congelado na figura de pastor ele prossegue existindo.

Na sequência final do filme, o pastor conversa com um sacristão na Igreja sobre o sofrimento de Jesus Cristo. O homem lhe diz:

“A paixão de Cristo, Seu sofrimento. Não acha que é um equívoco enfatizar Seu sofrimento? Enfatizar a dor física. Não pode ter sido tão ruim. Posso parecer presunçoso, mas humildemente digo que sofri tanta dor física quanto Jesus. E Seus sofrimentos foram breves. Duraram umas quatro horas, certo? Sinto que ele sofreu muito mais em outro aspecto. Talvez eu esteja errado. Mas pense em Getsêmani, pastor. Todos os discípulos de Cristo adormeceram. Eles não haviam entendido o sentido da última ceia. E quando os guardas chegaram, eles fugiram e Pedro O negou. Cristo já conhecia seus discípulos há três anos. Eles conviviam dia e noite, mas nunca entenderam o que Ele pretendia. Eles O abandonaram, todos eles. Ele ficou totalmente sozinho. Isso deve ter sido um grande sofrimento. Perceber que ninguém o compreende. Ser abandonado quando precisa contar com alguém. Isso deve ser extremamente doloroso.”

3.1.3 O Silêncio

Terceiro e último filme da trilogia, *O Silêncio* (Tystnaden) foi escrito a partir de um sonho recorrente de Bergman, em que ele se encontrava numa cidade desconhecida onde as leis da realidade e as regras sociais não existiam. Ele encerra uma particularidade que o diferencia dos outros dois. Na obra, não são estabelecidas relações de causas e efeitos, mas os personagens compõem universos que se tangenciam através do silêncio. Mais uma vez valendo-se da simplicidade estética, de poucos personagens e de um roteiro simples, Bergman constrói uma narrativa sufocante, imersa nas psiques individuais e nas múltiplas possibilidades interpretativas.

O Silêncio não foi apenas o desfecho da Trilogia, mas o início de uma nova liberdade artística para Bergman, tanto no sentido monetário junto aos estúdios, quanto no sentido de "prestar-se a escrever e filmar tal coisa", onde a ousadia, em diversas modalidades e medidas, seria o núcleo de boa parte das produções posteriores. É em *O Silêncio* que o cineasta esbanja tudo o que havia proposto em sua carreira até então, e é neste filme que o frenesi erótico, a histeria, a sensibilidade, a inocência e "a vida como espetáculo"

mostra-se pela primeira vez de forma completa, tecnicamente madura e artisticamente magistral.⁸

Duas irmãs e uma criança, viajando a bordo de um trem a caminho de casa, decidem parar em uma cidade estrangeira. As irmãs tem personalidades e interesses distintos: a mais velha, Esther, é reclusa, sofre com uma doença que lhe exige repouso constante e trabalha como tradutora. Sua irmã, Anna, se destaca pela beleza e carrega um forte erotismo, inclusive estabelecendo uma relação com seu filho atravessada pela sexualidade. Johan, o filho de Anna, permanece no intervalo que separa essas duas mulheres, e conforme não encontra um lugar onde se reconhece passa a estar sozinho, suprindo suas diversões infantis apenas com a imaginação. Quando chegam ao hotel, o quarto onde os personagens se instalam apresenta dois espaços contíguos separados por uma porta; de um lado dormem Anna e Johan, do outro Esther convalesce. Ao longo do filme, é dentro desse hotel que se sucedem as tensões provenientes da convivência dos personagens:

Em *O silêncio*, uma aproximação da loucura se faz de maneira mais clara. Diferente dos dois primeiros filmes, aqui se tem uma personagem absolutamente atormentada. Uma vez mais Bergman se isenta da questão patológica, e aqui opta por trabalhar com traumas de infância que se refletem no comportamento de Esther, a irmã doente, seguindo uma linha da psicanálise freudiana. Há uma aproximação da “loucura” da personagem com seus entraves sexuais na infância. Essa carga, carregada desde então, atinge seu ápice nos momentos de delírio, fomentados pelo ambiente estranho do hotel em que estão hospedados (num país estrangeiro), pelo comportamento sexual da irmã (socialmente transgressor) e seu afrontamento, ou mesmo pela presença do garoto, seu sobrinho, que parece sempre lhe refrescar a memória no que tange sua infância.⁹

Na primeira sequência do filme, Bergman nos apresenta os três personagens sentados no vagão de um trem. Embora estejam unidos espacialmente, permanecem individualizados no constrangimento da não-relação. A ausência de ruídos externos potencializa ainda mais o abismo mudo entre as duas mulheres e o desconcerto do menino diante dele. Nesse momento, não se sabe quem são aquelas pessoas ou pra onde vão; sabe-se apenas que aquele silêncio é o que existe entre elas.

⁸ .SANTIAGO, Luiz. O estrondoso silêncio de Bergman. Artigo postado em junho de 2015 no site www.cinerevista.com.br

⁹ MESQUITA, Raphael. Trilogia do Silêncio. Texto publicado em março de 2006 na revista online *ContraCampo*



Logo em seguida, o menino sai do vagão e caminha pelo trem até sentar na frente da janela. Ele olha para fora e vê tanques de guerra que se sucedem um atrás do outro. Possivelmente só há um tanque, mas a força dessa imagem fez com que ela ultrapasse a velocidade da retina e pudesse se prolongar por um instante maior. O que se passa com os personagens não é exatamente claro, inclusive para eles próprios, o que causa estranhamento por parte do espectador.

Não há quase nada explicado em *O silêncio*. As inquietudes do espectador permanecem insolúveis, especialmente quanto à enigmática relação das duas irmãs. Ao longo do filme, vemos que o sentimento de Ester por Anna é atravessado por um estranho desejo sexual. São muitas as alternativas de compreensão da questão, mas todas fomentadas a partir do desconforto do que Bergman nos apresenta. A pergunta permanece sem resposta, não há revelação do segredo. Há somente leituras possíveis, fundamentadas em abstrações. Sabemos somente que Ester deseja Anna e que Anna, ao contrário, a despreza. Ainda, Anna parece sentir aversão pelo mundo, o que lhe impulsiona a permanecer na esfera menos dolorosa possível: a estética. Logo, Anna se fixa ao prazer sexual e à beleza conforme se defronta com a angústia resultante da relação perturbada com Ester. Se o vínculo afetivo lhe aflige, então não se relacionar efetivamente com as outras pessoas é a maneira mais segura de se proteger. Suas saídas do hotel são buscas pelo contato anônimo, deslocamentos para o universo desconhecido. Anna transborda sensualidade e no enalço do sexo só quer a intimidade mais reservada possível. É somente o seu corpo que precisa ser experimentado; todo o mais é inalcançável. Há, no filme, o encontro dela com um estranho, um homem daquele país estrangeiro que não fala sua língua. Os dois vão para um quarto do hotel, onde ela lhe diz “Que bom. Que bom que nós não nos entendemos.”



Assim como a criação de *Luz de Inverno* deu-se a partir de uma sinfonia de Stravinsky, *O Silêncio* também foi assentado numa obra musical. Segundo Bergman:

[...] Outras idéias podem surgir de um sonho ou de uma peça de música, alguns acordes de uma peça musical. *O silêncio*, por exemplo, nasceu do Concerto para Orquestra, de Bartók. *Luz de inverno* brotou a partir da *Symphony of Psalms*, de Stravinsky. Eu não sei como, mas às vezes a música cria uma tensão, uma situação. (...) A música liberta algo que quer ser dito, que quer estar relacionado sobre, e pode levar um tempo eterno antes que se materialize em palavras¹⁰

E também:

[...] não existe forma de arte que tenha tanto em comum com o cinema como a música. Ambos afetam diretamente nossas emoções, mas não através do intelecto. Um filme é em essência ritmo; é inspirar e expirar em sequência contínua. Desde a infância, música tem sido a minha fonte de recreação e estímulo e, frequentemente, recebo um filme ou peça de forma musical.¹¹

Muitos de seus filmes – como *Através de um espelho*, *Rumo a felicidade*, *Juventude*, *Fanny e Alexander*, *Sonata de outono* e etc.- são atravessados por alguma peça musical, especialmente as de Bach. Em *O silêncio*, a música atua como reveladora de um instante até então encoberto ou intangível perante as circunstâncias. No quarto estão os três personagens em silêncio, incomunicáveis, separados pelos espaços contíguos do ambiente. Então, do rádio de Ester

¹⁰ . Entrevista publicada em abril de 1972 na revista American Cinematographer

¹¹ Texto originalmente publicado em setembro de 1960 na revista Horizon. In: CASTAÑEDA;LUCCAS; ZACHARIAS (org), 2012, p.157

desponta uma melodia de um piano delicado, capaz de enfraquecer o isolamento dos personagens pela aproximação dos seus universos. É Variações Goldberg de Bach. Enquanto o peso da incomunicabilidade persistiu ao longo do filme, nesse instante todos puderam se tangenciar e dialogar, inclusive o velho funcionário do hotel, que pronuncia a palavra música e o nome do compositor. A habilidade de comunicar através do afeto em detrimento da linguagem constitui a universalidade da música na medida em que provoca sensações desligadas do entendimento racional. A experiência sensorial coletiva transporta os ouvintes para a mesma frequência emocional, decompondo as diferenças pelo compartilhamento da sensibilidade.

Do silêncio de Deus, segue-se o silêncio entre os seres humanos. O que se passa no filme é a alienação da existência dos personagens, que se perdem no labirinto das suas preocupações. À utilização de poucos efeitos sonoros seguem-se a potencialização da atmosfera angustiante e o redimensionamento da palavra. Quando dispensa a regularidade dos diálogos, Bergman não apenas expõe a dificuldade de comunicação entre as irmãs, mas critica a inexpressividade da fala constante:

In Maaret Koskinen's book-length study of *The Silence*, she noted Bergman's awareness of what he termed his "dialogue disease"; he wrote, "I really, once and for all, have to get away from dialogues. I'm damned tired of all these meaningless words and discussions" (2010: 70-71). In *The Silence*, Bergman experimented with the role of dialogue and, more generally, of language. Like the spoken word, the written word is rendered foreign and useless—words on street signs, books, and newspapers are unrecognizable and constantly in need of translation. This, however, does not indicate that dialogue is of diminished importance; it continues to be a fertile ground for examining the state of modern communication. (PUA, 2013, p.47)

Se em *Através de um espelho e Luz de inverno* Bergman utiliza sons ambientes, ruídos e música como acompanhamento de diálogos, em *O silêncio* eles são colocados dentro do silêncio absoluto. Ao longo do filme inteiro, a presença invariável do silêncio nos espaços onde os personagens coabitam - vagão do trem e quarto do hotel - é contrastada com a paisagem sonora da rua. Quando as irmãs abrem a janela do cômodo se deparam com o tumulto ruidoso que invade a atmosfera taciturna:

In *Through a Glass Darkly*, there was either ambient sound or the evocative music of Bach during key dialogue exchanges between characters; and in

Winter Light, single sound elements would be heard faintly before being completely omitted shortly after dialogue was introduced. In *The Silence*, dialogue is primarily placed within diegetic absolute silence. It is thus rendered exponentially vulnerable to scrutiny, with every word left to reverberate and every pause becoming a pregnant silence. (PUA, 2013, p.47)

Ao pensar analiticamente os elementos de composição mais valorizados no cinema de Bergman, é evidente que o enquadramento tem papel de destaque. Tanto os planos próximos como os abertos são produzidos com extremo rigor através de uma simplicidade que lhes confere potência. Dispensando grande quantidade de objetos de cena, filmando em poucas locações, valendo-se de poucos personagens e recorrendo freqüentemente ao plano próximo, na Trilogia do Silêncio o diretor produz uma estética minimalista centrada no ator. Não por acaso, ao longo de toda sua vida profissional recorreu aos mesmos atores diversas vezes para fazerem seus filmes.

Em *O silêncio*, Bergman extrai dos planos o máximo de suas possibilidades plásticas por meio do enquadramento e do trabalho de iluminação. Mais uma vez, o fotógrafo Sven Nykvist dirigiu a fotografia, que como os outros dois filmes da Trilogia, é em preto-e-branco e contrastada. Também no figurino dos personagens se intensifica o contraste, quando Bergman opta por vestir-lhes com roupas claras enquanto o cenário é fracamente iluminado. Essa contraposição é evidente, sobretudo no início do filme, durante o tempo em que Anna, Esther e Johan estão dentro do trem, que se institui como um espaço escuro e silencioso.

[...] para que se possa pensar a imagem cinematográfica de acordo com os seus elementos plásticos ter-se-á sempre de contar com a variação permanente de tais elementos dentro de uma mesma imagem. Trata-se aqui de uma novidade do cinema que a teoria do mesmo denominou por *cadrage* (enquadramento), definindo-a como mobilidade intrínseca da moldura ou do quadro (*cadre*) operado pela imagem movente; ou, latamente, do facto de a imagem cinematográfica se definir, antes do mais, como *imagem-movimento* (*image-mouvement*). (SILVA, 2007, p.381)

O filme manifesta-se enigmático em todos os seus elementos. Seja por meio da cidade estrangeira e seus personagens e línguas estrangeiros, seja pela indecifrável relação entre Esther, Anna e Johan; o enredo oferece apenas pistas para que o espectador se aproxime. Para além da atmosfera incompreensível, Bergman também compôs sequências que se associam à fantasias, como o encontro de Johan no hotel com uma trupe de anões que lhe vestem de menina e a cena de sexo presenciada por Anna no teatro.

[...] entendemos que *O silêncio* – não por acaso, significativo que dá nome à toda trilogia e sob o qual os outros dois filmes estão submetidos – insere-se

no compêndio fílmico, por assim dizer, como um umbigo da trilogia. Nele, Bergman ratifica atributos já tocados anteriormente sob o véu do delírio e da fantasia, conservando-se como um núcleo, uma verdade obscura que não se pode conhecer e na qual se produz outra língua para transmissão da verdade que não é dita. (PUCCINELLI, 2013, p. 81)

Mais a frente da pura falta de comunicação, o que há de mais extremo em *O silêncio* é a gravidade do tempo. Se a verdade obscura não é jamais revelada, o tique-taque de um relógio inexistente pesa sob os personagens evocando os minutos que se esvaem a cada instante. Minutos que aprisionam os personagens no despropósito de suas vidas, e que recaem sobre o espectador na rememoração da sua finitude.

4. Considerações finais

Como dois campos do pensamento, pode-se construir um diálogo entre o conjunto de uma obra filosófica e cinematográfica. Na medida em que no cinema não existe única interpretação, mas várias, a comunicação com a Filosofia é capaz de ampliar e aprofundar o olhar. Entretanto, é necessário muito cuidado no entrelaçamento desses domínios porque, antes de ampliar as possibilidades de apreensão, é possível que sejam reduzidas. Quando cai na teorização absoluta, o cinema dissipa sua potência irracional, aquela que está além da capacidade de compreensão humana. Decerto a Filosofia não se presta a reflexões superficiais, no entanto é o meio pelo qual deslocamos a arte para o nosso campo do entendimento. Dessa forma, a fim de não dizimar as forças indizíveis existentes no Cinema, é fundamental o diálogo filosófico se mantenha aberto, na perspectiva das possibilidades infinitas. Segundo Alexandre Pandolfo no seu ensaio sobre a Trilogia do Silêncio:

De acordo com Ronel Alberti da Rosa, no caso do cinema e de todas as artes que lhe são contemporâneas, a impropriedade do discurso aparece no “mundo onde espreita a lógica da dominação, sendo a arte o lugar onde habita o indômito, o enigmático”. “A arte é enigma”, afirma Ricardo Timm de Souza, “porque a substância da realidade, diferentemente do que acredita certo gênero de filosofia analítico-totalizante, permanece estranha à sua violentação em conceitos e teleologias.”¹²

A interlocução entre os escritos do filósofo dinamarquês Soeren Aabye Kierkegaard (1813 - 1855) e a filmografia do cineasta sueco Ingmar Bergman (1918 - 2007) é evidente, e já foi bastante explorada academicamente. Mesmo separados por um intervalo de quase um século, ambos apresentam uma grande proximidade na vida pessoal e nos pensamentos. A começar pela origem nórdica, os dois autores compartilham também a criação religiosa opressiva e a inquietação com os valores estabelecidos. Mas o que, fundamentalmente, os une é a mesma preocupação pelo sentido da existência humana que se desdobra em temáticas como morte, Deus, culpa e, atravessando todos esses elementos, angústia. É possível traçar um paralelo constante entre suas obras, e inclusive Bergman expôs a herança da filosofia Kierkegaardiana nos seus filmes. É na interpelação de questões humanas que se dá a ligação entre os autores, principalmente. Da concepção de individualidade, do homem que renuncia à

¹² PANDOLFO, Alexandre. Experiência, excesso e linguagem: notas sobre a trilogia do silêncio, de Ingmar Bergman. In: MELLO, Ana Maria et al. (org) Literatura e cinema: encontros contemporâneos, p.23

inclusão no sistema racional, à busca pela autenticação da existência. Busca interminável, posto não haver uma conclusão possível. O percurso é a finalidade porque, como a vida é o eterno movimento do devir, ao indivíduo apresentam-se novas experiências até o seu fim.

Lendo as obras de Kierkegaard, uma situação nos chama de imediato à atenção: o entrelaçamento radical entre vida e obra do filósofo. Situação esta comprovada pelos seus comentadores, tais como: Álvaro Valls; Ernane Reichmann; Charles Le Blanc; Márcio Gimenes; Deyve Redyson e outros. E isto é de muita relevância para uma primeira aproximação entre o filósofo e os cineastas. As raízes luteranas de Carl Dreyer e Ingmar Bergman são as mesmas de Kierkegaard. Uma comprovação de tais raízes em Bergman está no seu filme “Fanny e Alexander” de 1982, uma película marcadamente autobiográfica em que o cineasta sueco se volta para uma infância (na verdade, a sua própria) e a partir do olhar de uma criança ele narra os dramas das relações com um religioso autoritário” (VENÂNCIO, 2010, p. 106)

Assim como a opressão religiosa que Bergman experienciou durante sua infância definiu sua produção intelectual, também o pensamento existencialista de Kierkegaard é reflexo do sufocamento da dogmática cristã. Para ambos, a consciência emerge da necessidade de confrontação com o real estabelecido para que se possa mergulhar internamente. Enquanto o mundo se dedica a padronizar o indivíduo e encobrir sua infelicidade, Kierkegaard e Bergman operam na revelação da angústia que, fundamentalmente, é o que nos torna humanos.

A uma visão objetiva e pretensamente universal, Kierkegaard propôs uma visão subjetiva e particular, visto que a vida de cada indivíduo é construída a partir de escolhas exclusivas. Sustentou a legitimidade da razão ao pensar o mundo físico e material, mas apontou suas limitações na sistematização do Ser. Enfrentou a filosofia idealista e sua interpretação da realidade, expandindo a idéia da existência para o campo das decisões e para o encontro do autêntico eu. Kierkegaard afirmou a irredutibilidade do indivíduo e sua especificidade; mais além, o filósofo nos convoca a nos apropriarmos de nós mesmos. A filosofia da existência abarca os imprevistos até então ignorados pelas filosofias de sistemas que pretendiam elaborar definições conceituais, e assim ressalta o eterno devir do ser humano.

O indivíduo kierkegaardiano se constitui a partir do processo de individualização. Ele não nasce pronto, deve tornar-se algo continuamente no transcorrer da existência. A fim de se individualizar, o sujeito deve decidir por si mesmo de modo a ultrapassar a condição coletiva. Assim também para Bergman, a constituição de um decorre do processo de vivências e de afetos, que impulsionam os personagens ao conhecimento de si mesmos e da realidade que os

cerca. O filme *Através de um Espelho* talvez seja o paradigmático quanto a essa questão: isolados na ilha, todos os personagens foram atravessados pelas relações afetivas estabelecidas na convivência.

Opondo-se à tentativa de construir racionalmente valores universais, do pensamento de Kierkegaard e de Bergman emergem o caráter insuperável de realidades únicas. Afinal, o que há de mais irrealizável do que a sistematização do coletivo diante da interioridade humana? Ainda, a categoria do eu não é algo estável ou inabalável porque é proveniente de uma relação, o voltar-se sobre si próprio. Como não é uma unidade, no movimento de estabelecimento da autoconsciência confrontam-se os inúmeros termos paradoxais que nos constituem, para que então da sua síntese sobrevenha o eu. Se Kierkegaard foi capaz de teorizar esse enfrentamento subjetivo, Bergman o concebeu apenas com uma câmera. Transbordando os limites da palavra escrita, a imagem cinematográfica bergmaniana captura o personagem que se confronta com seus tormentos, especialmente quando enquadrada em close-up. Segundo o teórico húngaro Bela Balázs, a expressão facial denota uma “experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras”:

A expressão facial é a mais subjetiva manifestação do homem, mais subjetiva ainda do que a fala, porque o vocabulário e a gramática estão sujeitos a convenções e regras mais ou menos válidas universalmente. Enquanto a representação dos traços do rosto (...) não é governada por regras objetivas, ainda que seja em larga medida uma questão de imitação. O close-up torna objetiva essa que é a mais subjetiva e individual das manifestações humanas. (BALÁZS, 2003, p.120)

Também os estádios da existência de Kierkegaard são manifestados na cinematografia de Bergman. Alguns de seus personagens, como o escritor David e o pastor Thomas, observam o vazio no qual estão imersos, mas são incapazes de se deslocar. Longe de impulsioná-los a realizar a transposição para a existência autêntica, a consciência de si mesmo dentro de uma perspectiva sem sentido os enfraquece ainda mais. Assim, os personagens pairam por sobre os acontecimentos enquanto permanecem acomodados no espaço esvaziado de significado. Se eventualmente eles são transformados, esse deslocamento se dá menos por uma decisão própria que pela interferência dos eventos e dos outros. Portanto, o trabalho de Bergman apreende as forças contidas nas interações afetivas e suas decorrentes tensões capazes de revogar os estados de imobilidade que se encontram. Decerto a vulnerabilidade os coloca num estado de flutuância permanente. Em razão de não decidirem dar o salto - o que os colocaria

numa condição de autonomia – ficam ao arbítrio de tudo que lhe é externo. Assim, a não decisão abastece e é abastecida pela angústia existencial na medida em que não fixa o sujeito e o torna cada vez menos preparado para a apropriação de si mesmo.

Nos filmes de Bergman paira uma atmosfera enigmática, estranhamente inquieta. Como se a ordem do não acontecimento fosse ser quebrada por algo terrível, algum episódio que transformasse a serenidade aparente da narrativa. Ou como se algum fator externo aos personagens estivesse quase despontando. Ao longo do filme percebemos que a ameaça iminente não se encontra no ambiente, mas no interior dos próprios personagens que, conscientes do colapso dos fundamentos que os sustentavam, se angustiam diante da sua responsabilidade. Essa percepção da realidade sem mediações espirituais e religiosas foi desenvolvida pelo diretor ainda na infância. Embora tivesse uma educação cristã e convivesse extensivamente com os princípios religiosos já que seu pai era pastor, o jovem Bergman já experimentava inquietações acerca da morte:

Ainda hoje posso percorrer a paisagem da minha infância e sentir de novo todo aquele passado de luzes, aromas, pessoas, aposentos, instantes, gestos, inflexões, vozes, objetos. São escassos, porém, os episódios dignos de serem contados. Mais parecem fragmentos de filmes curtos ou longos, feitos ao acaso e sem objetivo. O privilégio da infância é podermos transitar livremente entre a magia da vida e os mingaus de aveia, entre um medo desmesurado e uma alegria sem limites. (...) Sentia dificuldade para distinguir entre o que era imaginado e o que era real. Se me esforçava, conseguia manter a realidade dentro dos limites, mas o que fazer dos fantasmas e das almas penadas? E as histórias que me contavam, as sagas? Seriam reais? E Deus e os anjos? E Jesus Cristo, Adão e Eva, o Dilúvio? (...) E o que será de você, Ingmar, se o anjo salvador chegar tarde? Bem, terão de chorar minha morte, pensava eu. Ficaria banhado em sangue, com um pálido sorriso em meu rosto. Era a realidade. (BERGMAN, 1988, p. 18-19)

Para além da ressonância dos dois autores no que diz respeito ao conteúdo de seus pensamentos pode-se assinalar também uma reverberação quanto a sua configuração formal. Considerando o Cinema pela perspectiva de comunicação indireta, isto é, a apreensão do filme através dos elementos da linguagem cinematográfica – planos, iluminação, ângulos, som, movimento, etc.-, a conversação com o espectador extrapola os limites vocabulares. Assim, o cinema não fala sobre a coisa; ele é a própria coisa. Também o é a filosofia de Kierkegaard quando supera a precisão conceitual e se estende para a ação do parto individual:

[...] É preciso salientar que toda a produção de Kierkegaard foi uma árdua tentativa de superar a estratificação conceitual, não que o conceito não seja importante em Kierkegaard, mas é insuficiente para descrever o movimento, o concretizar da possibilidade, e esse limite é superado na imagem-tempo do cinema, pelo menos, entendendo o cinema como comunicação indireta, como engano maiêutico, uma vez que a arte da comunicação indireta consiste essencialmente em enganar para que o leitor possa encontrar seus próprios passos, construir sua própria imagem, parir a si mesmo. (ALMEIDA, 2010, p.90)

Na leitura kierkegaardiana, percebemos no movimento a superação da sua qualidade de potência. Se a Filosofia sistemática ocupa-se essencialmente de conceituar a coisa, para o filósofo dinamarquês

[...] a escolha não recai mais sobre este ou aquele termo, mas sobre o modo de existência daquele que escolhe. Já era esse o sentido de aposta de Pascal: o problema não estava em escolher entre a existência ou não-existência de Deus, mas entre o modo de existência daquele que crê em Deus e o modo de existência daquele que não crê nele. [...] E Kierkegaard tirará daí todas as conseqüências: a escolha, repousando entre escolha e a não-escolha (e todas as suas variantes), nos remete a uma relação absoluta com o de fora, para além da consciência psicológica íntima, mas também para além do mundo exterior relativo, e é a única capaz de nos restituir tanto o mundo quanto o eu. (DELEUZE, 1990, p. 213-124)

Conquanto existam notáveis pontos de encontro entre os dois pensadores, pode-se destacar um ponto de dessemelhança no que diz respeito à fé, mas que se relaciona diretamente à angústia. Ao passo em que Kierkegaard explora as dimensões da existência para propor o comprometimento com Deus como possibilidade de uma vida mais autêntica, Bergman prescinde de respostas. Não que ele não as tenha procurado, ao contrário. A Trilogia do Silêncio é também essa procura, é mais um dos seus desmontes das estruturas lógicas a fim de promover o encontro íntimo. Todavia, da instalação da incerteza não irrompeu a solução do enigma; de outra maneira, manifestou-se uma espécie de superação. Se Kierkegaard desarticula sua rede de significâncias para edificá-la, posteriormente, na figura de Deus, Bergman se aprofunda na solidão humana para dela emergir mudo. Não há possibilidade de evasão, porque não podemos fugir de nós mesmos. Embora, a princípio, a ausência de resposta soe como pessimismo na medida em que é assumida, a não-resposta é, em última análise, o posicionamento mais corajoso possível diante da vida. Certamente o homem dispõe de diversos elementos atenuantes da angústia do estar-no-mundo e, muitas vezes em face ao

desespero, se ancora em qualquer tentativa de comprometimento com a certeza. Em virtude de todos os sofrimentos a que estamos sujeitos, a utilização de paliativos é quase imprescindível a fim de podermos suportá-los. A fé constitui apenas mais um – e talvez o mais popular e efetivo – meio de se desviar do confronto com o nada, no entanto existem outros aparatos que cumprem relativamente essa função como o entretenimento e os entorpecentes. Na sua autobiografia, Bergman afirmou:

Claro que não acredito em Deus, mas a questão não é tão simples como parece, todos nós trazemos um deus dentro de nós, toda a nossa vida é um mosaico que, às vezes, conseguimos vislumbrar, sobretudo na hora da morte. (BERGMAN, 1988, p.175)

Em outro capítulo, o diretor registrou ainda sua aversão à figura supostamente misericordiosa de Deus que, no seu ponto de vista, se omite em face ao desespero humano:

Não posso reprimir minha aversão a tudo o que presencio, odeio Deus e Jesus, sobretudo este último, que repugna pelo tom em que se dirige a nós, pela patética comunhão, por seu sangue. Deus, não existe, ninguém pode provocar a sua existência. E se existe, então está provado que é um deus miserável, mesquinho, tacanho e partidário! Basta ler o velho Testamento e aí o temos em todo o seu esplendor. E esse é o tal Deus do amor que ama o Homem! (BERGMAN, 1988, p. 84)

Enquanto os cristãos concebem um Deus salvador e com ele estabelecem a relação de reverência e temor, Bergman despreza essa percepção e assume certo ceticismo resignado. Mas a questão não se encerra com a negação dessas figuras. Ao contrário, ele está em permanente conflito com sua descrença já que exige a admissão da impotência do homem diante dos infortúnios que sobre ele recaem. Logo, “Bergman tenta negar a existência de Deus, mas não conseguia desvencilhar-se da presença da religião em sua vida, pois sua obra está repleta de uma divindade transcendente, que deixa os homens à mercê das forças da natureza e que se mantém oculta e em silêncio, mesmo quando os fiéis a buscam desesperadamente (GIBSON, 1969).” Na Trilogia do Silêncio, os personagens gostariam que Deus existisse. Se o pastor Thomas experiencia a morte da fé, o pescador Jonas vacila perante o absurdo. Marta assume a incredulidade, porém sofre com sua incapacidade de fé. De outra maneira, Karin idealiza a salvação, mas se depara com um Deus aranha assustador. David, por outro lado, se distancia do seu pragmatismo, mas à custa da loucura de sua filha. Assim sendo, Bergman e Kierkegaard localizam-se no mesmo ponto – a existência ou não de Deus e

tudo o que essa questão compreende. Todavia, ao longo do percurso infundável da busca por uma resposta, chegam a conclusões diferentes. Para Kierkegaard, a fé não guarda razão, é um fator concebível apenas enquanto experiência vivida. Para Bergman, a fé é eterna e angustiante incerteza.

É nesta relação entre dúvida e fé que o ponto de encontro entre Kierkegaard e Bergman se torna mais intenso e nítido. Para exemplificar tal afirmação, basta-nos reportar ao belíssimo filme “O sétimo selo” ou, ainda a “Luz de inverno”. Tanto para o cineasta, como para o pensador dinamarquês a relação torturante e angustiante entre dúvida e fé é o essencial da existência, por ser tão irreduzível e inevitável. É em face de Deus que o homem experimenta o paradoxo inerente a existência... Aqui estamos no ponto mais alto da relação de influência de Kierkegaard sobre Bergman. O paradoxo existencial que trabalha Kierkegaard intensifica-se logo que o homem se relaciona com um Deus que o transcende: sem Deus, o homem perde toda significação, e sua busca é desprovida de sentido. Ocorre que se o paradoxo é o lugar onde uma verdade se revela a nós, nossa subjetividade reside não na sua falsidade, mas na sua insuficiência em relação a esse Todo-Outro (Deus) que nós não somos. A existência é e permanecerá sempre falta, uma ascensão inacabada e inacabável. Não cessamos de aspirar uma plenitude enquanto vagamos num meio de uma incerteza infinita; é com esta própria incerteza que nos devemos contentar como verdade. (VENÂNCIO, 2010, p.111)

Contudo, apesar de a incerteza de Bergman perante a existência ou não de Deus se desdobrar em aparente resignação, tal posicionamento não se configura sem se chocar fortemente com percepções e vivências que ainda desejavam a redenção. Essa dúvida existencial determina o conflito entre posições opostas que se tensionam ao longo da trilogia.

Nesse sentido, podemos situar Ingmar Bergman na tradição de Nietzsche e Dostoiévski, para quem a morte ou a inexistência da divindade arremessa o ser humano em um turbilhão de relativismo moral em meio ao qual tudo o que é sólido desmancha-se no ar. Assim, os filmes que compõem a trilogia procurarão levar às últimas consequências o silêncio de Deus. Do mecanicismo litúrgico que leva um pastor ateu a se esconder sob as vestes eclesiais a um escritor/pai que usa a loucura crescente da filha para compor a própria obra, entrevemos o silêncio de Deus e o vazio moral dele advindo como o trágico espectro que permeia e esgarça as mais diversas relações humanas.¹³

¹³ VASCONCELOS, Andréia. Mestranda em Ciências da Religião pela PUC-SP. Entrevista para a revista IHU On-Line

Finalmente, enquanto Bergman e Kierkegaard enfocam a mesma problemática por meios distintos – a imagem e a palavra- suas inquietações se manifestam de forma bem evidente. Os pontos de encontro de uma mesma temática se confluem com a busca pela subjetividade. Para ambos, a expectativa inerte de quem assiste à própria vida converte-se em exploração da obscuridade imanente a todos nós. A partir de então, assumindo-se o eterno devir que é a vida, diferentes são os caminhos encontrados pelos dois autores: enquanto Kierkegaard liga-se à perspectiva cristã, Bergman assume o infinito mistério.

5. Conclusão

São muitas as relações entre a palavra e a imagem. O entrelaçamento entre essas duas instâncias, o visual e o verbal, é capaz de produzir múltiplas possibilidades imaginativas já que são abertas a conversações e intertextualidades infinitas. Encontrando-me na habilitação de radialismo da Escola de Comunicação me pareceu atrativa a hipótese de desenvolver um diálogo entre palavra e imagem relacionando-as a autores e temáticas que me interessam. Ainda, presumi que poderia me valer da monografia para além de sua função acadêmica e realizá-la também como jornada individual. Assim cheguei à angústia: partindo da ânsia intelectual e pessoal.

O vínculo entre Bergman e Kierkegaard aqui ensaiado pretendeu abranger o pensamento dos dois autores quanto à angústia da existência. É possível analisá-lo por diversos enquadramentos, especialmente pela afinidade. Evidentemente a Trilogia do Silêncio retoma e intensifica as inquietudes de Kierkegaard; inquietudes compartilhadas por ambos em suas condições de humanistas. Entretanto, uma vez que a relação de conformidade já fora estabelecida em diversos trabalhos acadêmicos, me propus ir além para atingir a singularidade que os diferencia, afinal. O objetivo nunca foi encontrar algo que se pudesse chamar conclusão, porquanto também eu mesma na realização desse trabalho assumi a impossibilidade de se objetivar as análises e interpretações. Por isto, as leituras aqui expostas não tem a pretensão de se encerrarem em si mesmas.

Sob a ótica de Kierkegaard, a angústia está intrinsecamente vinculada à possibilidade. Através do pecado original de Adão e Eva ao indivíduo foi lançada a possibilidade de escolha. Uma possibilidade é uma variável indefinida cujas conseqüências são desconhecidas, uma incerteza que possui junto de si outras variáveis indefinidas. Portanto, escolher é angustiar-se, mas também a angústia é escolher-se. Kierkegaard assinala a angústia como perspectiva de consciência do eu. Ao mesmo tempo em que provoca sofrimento, a angústia é o que conduz o homem à construção de sua singularidade. Assim, Kierkegaard enfatiza a angústia como ruptura da estagnação e do aprisionamento derivados da sistemática social e indica a fé como o caminho de edificação do homem.

Antes de apontar uma direção como Kierkegaard, a Trilogia do Silêncio de Bergman se manifesta ainda submersa no processo que é o encontro de um sentido possível. Os filmes não se encaminham para a descoberta da saída, mas se perdem no emaranhado de

inquietações. No âmago das tensões se encontra a indefinição da fé, que atua como força de repulsão e atração simultaneamente. A dialética de Bergman é a oscilação entre os impulsos opostos: entre vida e morte, fé e ceticismo, esperança e resignação. E, na composição de todas as dicotomias, angústia. Longe de serem apenas representações, suas imagens são as contrariedades em si porque se estendem ao indizível enunciando aquilo que não se pode compreender pelas palavras. Desse mergulho na alma humana, Bergman parece emergir sem respostas. Possivelmente, sua única certeza tenha sido a indefinição. De qualquer forma, me abstenho de esclarecer a indagação; não importa a decifração do mistério. O que vale é embrenhar-se nele.

6. Referências bibliográficas

Livros, artigos, ensaios, dissertações, teses

ABBAGNANO, Nicola. **História da Filosofia**. Vol. XIII, Lisboa: Editorial Presença, 1984.

ALMEIDA, Jorge Miranda de; VALLS, Alvaro L. M. **Kierkegaard**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007 (Coleção passo-a-passo, 78)

ALMEIDA, Jorge Miranda de. **Kierkegaard: pensador da existência**. Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano III - Número III – jan a dez de 2007

_____. **Kierkegaard: provocações em torno da filosofia e do cinema**. Ensaio publicado na Trama Indisciplinar, ano 1, vol 1, 2010

BALÁZS, Bela. **The Close-Up and The Face of Man**. IN DALLE VACCHE, Angela (ed.). In: The Visual Turn: classical film theory and art history. New Jersey: Rutgers University Press, 2003. Pp. 15-6.

BODEI, Remo. **As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura**. Bauru: EDUSC, 2003. 153 p.

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Rio de Janeiro: Ed Guanabara, 1988. 292 p.

_____. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996

CARRIJO, Leonardo. **A presença de Kierkegaard na “Luz de Inverno” de Bergman**. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Aplicada) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2012.

CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. 324 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FARAGO, France. **Compreender Kierkegaard**. 3ª edição. Petrópolis, RJ : Vozes, 2011. 261 p.

FREUD, Sigmund. **Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia**. In Obras Completas, v. III. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1895[1894]/1996, p.110.

_____. **Inibições, Sintomas e Ansiedade**. In Obras Completas, v. XX, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1926[1925]/1996, p. 97.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 478 p

GIBSON, Arthur. *The silence of God: Creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York: Haper & Row, 1969.

JÚNIOR, Lourival Belém. **O inconsciente segundo Ingmar Bergman**. Publicado na Revista ufg , Universidade Federal de Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 121 -129, jan./dez. 2002

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de angústia**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2013

_____. **Post-scriptum conclusivo não científico às migalhas filosóficas**. Milano: Sansoni Editore, 1993

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise/** Laplanche e Pontalis. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LUSITANO, Carolina. **A arte de Ingmar Bergman sob a lente de uma interpretação “Através de um espelho”** Mestranda em Ciências da Literatura/Poética da UFRJ. Artigo publicado no site [www.lettras .ufrj.br](http://www.lettras.ufrj.br)

MELLO, Ana Maria Lisboa de et all. (Org.). **Literatura e cinema: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Dublinense, 2013. 320 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2014. 442p

PIRES, Danilo Chaves. **A angústia como propiciadora de um encontro com o eu autêntico na ótica reflexiva de Soren Aabye Kierkegaard**. Revista de magistro de filosofia. Anápolis, ano V, nº 9, jul-dez, 2012.

PUA, Phoebe. **Compositions of Crisis: Sound and Silence in the Films of Bergman and Tarkovsky**. Degree of Master of Philosophy of the Australian National University. 2013)

PUCCINELLI, Maysa. **A travessia da angústia: uma leitura psicanalítica da Trilogia do Silêncio de Ingmar Bergman**. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia clínica e Cultura). Universidade de Brasília, Brasília. 2013

SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard: continuidade ou ruptura?** 2001.180 f. Tese (Doutorado em Filosofia) Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. 2010

SARTRE, Jean- Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Porto: Editorial Presença, 1962. 273 p

SILVA, Nuno Ricardo. **Construir o belo. Bergman ou o rosto no feminino**. Revista filosófica de Coimbra. Coimbra. Universidade de Coimbra. N° 32, 2007.

VENÂNCIO, Romero. **Bergman e Dreyer, herdeiros cinematográficos de Kierkegaard**. Cadernos UFS de Filosofia. Sergipe. Vol 7, fasc XII, pg 105-117, jan-jul, 2010.

Filmografia

Ekelund, A.(Produtor), Bergman, I (Diretor). (1961). *Ingmar Bergman. Através de um espelho*. [filme]. Suécia: Svensk Filmindustri. Edição Brasileira: Versátil Home Vídeo

Ekelund, A.(Produtor), Bergman, I (Diretor). (1962). *Ingmar Bergman. Luz de inverno*. [filme]. Suécia: Svensk Filmindustri. Edição Brasileira: Versátil Home Vídeo

Ekelund, A.(Produtor), Bergman, I (Diretor). (1963). *Ingmar Bergman. O silêncio*. [filme]. Suécia: Svensk Filmindustri. Edição Brasileira: Versátil Home Vídeo
