PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Luiz Gustavo Onisto de Freitas

Kierkegaard e Bergman: autores éticos

MESTRADO EM FILOSOFIA

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Luiz Gustavo Onisto de Freitas

Kierkegaard e Bergman: autores éticos

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Silvia Saviano Sampaio

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

_____

_____

_____

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo do cinema do diretor sueco Ingmar Bergman segundo o ponto de vista dos conceitos do filósofo dinamarquês Soeren Aabye Kierkegaard. De acordo com um eixo ético comum aos dois autores, observa-se como a linguagem cinematográfica utilizada por Bergman apresenta conceitos importantes da filosofia kierkegaardiana, como o desespero, a angústia, o paradoxo e a fé.

RÉSUMÉ

Ce travail est une étude sur le cinéma du directeur suédois Ingmar Bergman selon le point de vue des concepts du philosophe danois Soeren Aabye Kierkegaard. Selon le axe étique propre de ces auteurs, on observe comment la langage cinématographique utilisée par Bergman présente des concepts importantes de la philosophie kierkegaardienne, comme le désespoir, la angoisse, le paradoxe e la foi.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 07

CAPÍTULO 1 – O EU E O DESESPERO..... 16

CAPÍTULO 2 – A ANGÚSTIA..... 49

CAPÍTULO 3 – O PARADOXO E A FÉ..... 68

CONCLUSÃO..... 83

BIBLIOGRAFIA..... 90

INTRODUÇÃO

Um intervalo de praticamente um século de vida separa o filósofo dinamarquês Soeren Aabye Kierkegaard (1813 - 1855) e o cineasta sueco Ingmar Bergman (1918 - 2007). Contudo, suas obras parecem ter reduzido essa distância, propiciando uma rara proximidade entre os escritos de um filósofo e a filmografia de um cineasta. Talvez pela origem nórdica em comum, ou por uma forte presença da religião em suas vidas, ou ainda devido a uma educação austera por parte de seus pais, essa conexão tenha resultado em um interessante diálogo entre os trabalhos de ambos. Tal diálogo permite aos leitores e espectadores estabelecer uma relação entre as obras dos autores, tornando mais acessíveis suas respectivas produções escritas e filmográficas.

Kierkegaard considera a inquietação *o verdadeiro comportamento para com a vida* [1]. Porém, essa atitude não encerrará seriedade se pretender distanciar-se da vida por meio de uma especulação "imparcial". Para o filósofo dinamarquês, não pode ser considerada séria qualquer especulação que se abstenha de uma postura frente à existência. Por isso, somente se a inquietação aspirar um conhecimento que edifique, ou seja, que implique uma atitude contundente perante a existência, poderá ser considerada uma verdadeira conduta para com a

[1] Cf. KIERKEGAARD, Soeren. O Desespero Humano, prefácio, página 331. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1988 (Coleção Os Pensadores). Posteriormente esta obra será citada como DH.

vida. Portanto, existência e especulação não são realidades distintas na obra kierkegaardiana, mas, pelo contrário, se imiscuem e complementam.

Com Bergman também não é diferente. Em *Monika e o desejo* (1952), um de seus filmes mais conhecidos, a personagem-título fica transtornada ao se confrontar com o contraste existente entre a vida real e a vida projetada na tela de cinema, posto que nos filmes parece não haver vestígio algum de sofrimento — ou, ao menos, ele não é autêntico. Neste tipo de cinema visto pela personagem as decisões pessoais freqüentemente resultam na felicidade dos indivíduos, eliminando assim o componente de incerteza intrínseco a qualquer escolha individual. Percebe-se, então, que o choque de Monika (Harriet Andersson) está associado à imagem que este cinema, influenciado sobretudo pela indústria cultural [2], procura passar sobre a existência humana, como se esta não abarcasse experiências árduas como as da angústia e do desespero.

[2] Termo empregado pela primeira vez pelos filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947 na cidade de Amsterdã. Neste livro os filósofos conceituam a *indústria cultural* como um processo de submissão das artes, entre elas a cinematográfica, à subjetividade de empresários detentores dos setores industriais mais significativos. Dessa forma, as artes seriam tratadas como qualquer objeto industrial, portanto visando sempre o lucro, ainda que para isso fosse necessário sacrificar a criatividade artística. No caso da arte cinematográfica, os empresários, como os do aço ou do petróleo, por exemplo, também seriam responsáveis pelas grandes companhias produtoras de cinema e, por isso, utilizariam artifícios que atraíssem o maior público possível para obterem o lucro almejado – um exemplo interessante seria o recurso do *happy end* presente principalmente no cinema norte-americano, cuja obrigatoriedade imposta pelos produtores data do período posterior à quebra da

Por sua vez, o cinema bergmaniano procura sempre se desvencilhar desta máxima, aderindo a uma filmagem que não seja submissa às convenções da indústria cultural. O próprio Bergman já alerta seus espectadores quanto a isso: *eu não vim trazer a paz, e sim, a guerra aos seus espíritos.* [3] Assistir a um filme do diretor sueco é exatamente por esse motivo uma experiência edificante para qualquer indivíduo. Isto porque, vendo projetado na tela não somente a felicidade do beijo dos amantes, mas, sobretudo, o sincero sofrimento inerente a esse amor e a qualquer relação humana, o espectador deixa de ser apenas um observador passivo do que assiste.

Dessa forma, abdica de ignorar sua verdadeira condição existencial, para passar a especular sobre sua existência. Bergman acredita que *a única coisa que é interessante definitivamente, é influenciar, é estabelecer um contato, comunicar, enfiar um prego na passividade e na indiferença das pessoas.* [4] Neste sentido, sua obra converge, juntamente com a filosofia kierkegaardiana, para um caráter eminentemente ético, algo que se confirma na seguinte asserção do cineasta sueco: *eu diria também que toda arte está em relação com a ética.* [5] Esta relação

---

Bolsa de 1929 nos EUA. (Cf. Morin, E. *As Estrelas: mito e sedução no* cinema, primeira parte, página 10. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1989.).

[3] Cf. documentário *Fellini, um Auto-Retrato*, em: **Fellini Oito e Meio**. Distribuído por Versátil Home Vídeo.

[4] Cf. BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. O Cinema Segundo Bergman, quarta entrevista, página 106. Tradução de Lia Zatz. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1977 (Coleção Cinema v. 5). Posteriormente esta obra será citada como CSB.

[5] Cf. Idem, sexta entrevista, página 144.

se mostra em seus filmes, sobretudo por meio da liberdade inerente aos seus personagens, cujas decisões pessoais culminam em uma angustiante vivência.

Kierkegaard recusa conceituar a liberdade, torná-la um objeto abstrato do pensamento, pois, segundo ele, assim como o Bem, a liberdade reside nas próprias escolhas individuais, ou seja, é algo concreto. [6] Porém, como Bergman mostra em seus filmes, a decisão é uma tarefa extremamente problemática. Isto porque o ato de escolher traz sempre consigo infinitas possibilidades de concretizá-lo. Efetivar uma destas possibilidades não implica necessariamente obter a felicidade almejada, pois escolher é arriscar confrontar a incerteza. A única certeza da decisão é que, ao tomá-la, automaticamente o indivíduo se insere em um determinado estilo de vida, algo denominado por Kierkegaard como um estádio vital.

Na filosofia kierkegaardiana, os estádios caracterizam modos de ser do indivíduo na existência. Diferentes perspectivas de encarar a vida, fundadas em atitudes humanas fundamentais. De acordo com o filósofo dinamarquês, o indivíduo é um ser de relações, porquanto a existência possibilita que ele se relacione consigo mesmo, com o mundo e com Deus. A escolha dentre um desses tipos de relação insere o indivíduo em uma das três possibilidades basilares da existência: a estética, a ética e a religiosa. Esses três estádios existenciais, os quais não admitem síntese porque se excluem mutuamente, constituem as bases a partir das quais se apresentam infinitas possibilidades de existência.

[6] Cf. KIERKEGAARD, Soeren. O Conceito de Angústia, capítulo IV, página 154, nota 1. Tradução de João Lopes Alves. Editorial Presença: Lisboa, 1972. Posteriormente esta obra será citada como CA.

O estádio estético é aquele em que o indivíduo escolhe não se comprometer com a existência. Através de uma relação contraditória com o mundo, o esteta se caracteriza por seu solipsismo exacerbado. Sua recusa em optar entre as possibilidades apresentadas pela existência o faz oscilar entre os devaneios de sua imaginação e o conformismo com uma vida mundana. Essa tensão inerente a sua vida se deve à ausência de uma vontade resoluta capaz de retirá-lo da condição de alguém disperso na temporalidade. Na ausência deste elemento, ele permanece em busca da efêmera satisfação de seus prazeres temporais, culminando na tediosa melancolia de nunca obter a satisfação desejada.

A personagem do esteta aparece em alguns momentos na obra de Bergman, como em seu filme *O olho do diabo* (1960), quando o lendário conquistador Don Juan (Jarl Kulle) é incumbido de satisfazer seus prazeres mediante a perda da castidade de uma jovem. O fracasso de Don Juan em sua missão o faz sucumbir a uma profunda melancolia, da qual Bergman se vale em outro filme para mostrar como nasce no esteta a vontade súbita de abandonar sua vida instável em busca de uma existência regida pela estabilidade. Tal mudança de postura é ilustrada pelo seguinte discurso do personagem circense Albert (Åke Grönberg), no filme *Noites de circo* (1953): *Não quero andar por aí com este lixo de circo. Quero ser um cidadão honesto, com uma conta bancária e uma esposa respeitável.* Quando advém essa vontade, o indivíduo se encontra prestes a efetuar um salto rumo a outro estádio existencial.

No estádio ético a postura do indivíduo se transforma, uma vez que a indiferença típica do esteta é substituída pela escolha de comprometer-se

concretamente com a existência. Dotado de uma vontade determinada a edificar sua individualidade em consonância com o mundo, o ético recorre a regras que permitam assegurar uma relação sólida entre sua interioridade e a realidade exterior. Assim, se o esteta ignora qualquer valor moral, o indivíduo do estádio ético assume tais valores como deveres próprios de uma moral norteadora de suas ações. Kierkegaard considera que essa conciliação entre a interioridade e a moral significa “realizar o geral”, cuja conseqüência em termos de existência é a continuidade no tempo.

Evidentemente, o casamento é a expressão dessa vida ética caracterizada pela continuidade no tempo. Considerado como uma espécie de harmonização entre o erotismo do estádio estético e o dever moral do estádio ético, o casamento é tratado por Bergman em *Cenas de um casamento* (1972). No início desse filme, o casal Johan (Erland Josephson) e Marianne (Liv Ullmann) aparenta conservar uma relação harmoniosa entre si e o restante da sociedade, cumprindo com seus deveres morais perante os filhos e o as famílias de ambos. Porém, repentinamente essa harmonia se desfaz quando Johan revela à Marianne que possui uma amante pela qual está apaixonado. O momentâneo arrependimento de Johan diante de seus atos manifesta que o estádio ético é capaz de conscientizar o indivíduo de que a existência e o erro são indissociáveis, ou seja, o ser humano é capaz de fazer o mal ou ser injusto. Esta consciência é capaz de provocar a vontade de realizar um salto rumo a outro estádio existencial.

Ao estádio ético se sobrepõe o religioso, cujos deveres com os quais o indivíduo se compromete prevalecem sobre os deveres morais de uma sociedade. Quando o indivíduo se conscientiza de que a imperfeição é inerente a sua

existência, sua vontade pode aspirar elevar-se ao perfeito. Contudo, posto que a imperfeição faz parte dele, o indivíduo não pode atingir a perfeição em si mesmo, tendo que invocar uma instância transcendente. Assim, somente através de uma relação com o Absoluto (Deus) é possível ao indivíduo sair de seu estado de pecado e estabelecer uma conciliação paradoxal entre sua própria imperfeição e a perfeição divina. A singularidade dessa relação está tanto em seu caráter absoluto, o que a impede de ser relativizada em algum instante, quanto em sua imanência à fé, subtraindo-a de qualquer mediação racional. É por este motivo que no estádio religioso o dever se torna absoluto e ultrapassa o dever moral, tornando incompreensível ao ético a adoção de um princípio transcendente como norteador das ações individuais.

A condição de exceção na qual o indivíduo se converte no religioso, seja por desviar-se de um padrão moral convencionalmente aceito ou por realizar algo incompreensível à razão humana, torna esse estádio muito difícil de ser atingido. Bergman explicita a complexidade dessa tarefa por meio do tratamento dado a alguns de seus personagens, pois, ao invés de apresentá-los situados no religioso, ele se detém em mostrar a dificuldade que eles enfrentam na realização do salto rumo a este estádio. Dessa forma, o cinema bergmaniano exibe vários personagens dilacerados pela angústia que impede o indivíduo de executar o movimento da fé.

Entretanto, a opção de Bergman em mostrar a dificuldade que impede o indivíduo de realizar o salto não é algo que se restringe apenas ao religioso, pois o estorvamento é comum a todos os estádios. Isto porque as posturas próprias de cada estádio não abarcam sozinhas toda a existência. Não obstante, a existência

é perpassada por sensações que não somente influenciam, mas são capazes de modificar essas posturas. Tais sensações aflitivas da existência são captadas perspicazmente pelas lentes bergmanianas, dado que para o cineasta *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.* [7]

Essas sensações são comumente vistas nos filmes de Bergman através de análises sobre as relações humanas. Em praticamente toda sua filmografia, o cineasta procura focar os embates existentes nessas relações, o que faz inúmeros críticos de cinema considerarem a hipótese do convívio humano ser algo problemático para o diretor sueco. Mas, observando estes conflitos sob uma perspectiva kierkegaardiana, percebe-se que eles resultam muito mais de uma aflição individual do que propriamente de um choque exterior. É da interioridade do ser humano que afloram sensações como o desespero e a angústia.

Posto isso, é de suma importância ter em consideração o vínculo da filosofia kierkegaardiana com a religião cristã. Enquanto indivíduo, Kierkegaard optou por crer no cristianismo, numa decisão que transformou toda sua vida. Evidentemente, esta crença também deixou marcas indeléveis em sua obra. Toda sua filosofia é assentada sobre o pressuposto da fé, sendo que vários de seus conceitos são construídos à luz das Escrituras. Alertar para este fato contribui tanto para a realização de um estudo honesto de sua obra, quanto para prevenir o

[7] Cf. BERGMAN, Ingmar. Lanterna Mágica, capítulo 6, página 78. Tradução: Alexandre Pastor. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1988. Posteriormente esta obra será citada como LM.

espectador bergmaniano que este é apenas um dos paralelos possíveis de serem feitos em torno da obra do cineasta sueco.

O EU E O DESESPERO

Ingmar Bergman pode ser considerado um cineasta altamente cuidadoso com a direção de atores. Esta qualidade do diretor sueco se revela tanto na sua aversão por amadores quanto no constante elenco que percorre seus filmes. Atores como Max von Sydow, Gunnar Bjornstrand, Erland Josephsson, e atrizes como Liv Ullmann, Bibi Andersson e Ingrid Thulin compõem um seleto grupo de artistas que o cineasta freqüentemente utiliza em seus filmes. Por ser um cinema subtraído de qualquer tipo de efeito especial, é eminente a posição dos atores e atrizes nos filmes bergmanianos. Cabe a eles vivenciar de maneira convincente seus personagens, expondo seus conflitos e contradições a fim de sensibilizar o público.

O cineasta concede total liberdade para os atores construírem os personagens e seus conflitos. Daí a preferência por atores profissionais em detrimento de amadores. Bergman acredita que os amadores são incapazes, por si sós, de exprimir com suficiente competência um estado emocional ou psicológico: *um amador pode exprimir esse gênero de conflitos, mas ele nunca poderá exprimi-los sozinho, sem ajuda, sem embelezamento.* [8] Além disso, o perigo do amadorismo reside em marcar irrevogavelmente o intérprete com um personagem específico. A preocupação de não tornar os atores estigmatizados

[8] Cf. CSB, segunda entrevista, página 52.

por um determinado papel, leva o diretor a privilegiar a individualidade de seus personagens.

Bergman não recorre a estereótipos cinematográficos como a *femme fatale* — mulher bela responsável pelo transtorno na vida de um homem —, o “jovem galã” — tipo masculino esbelto, geralmente promovido pela indústria cultural cinematográfica, no qual a beleza sobrepuja a interpretação — ou o “cômico ingênuo” — consagrado na figura de Carlitos e nos personagens de Buster Keaton (1895 - 1966). A fatalidade de suas personagens femininas consiste mais em sua interioridade perturbada do que no dano à vida alheia. Tampouco a beleza masculina é tão importante quanto uma representação sincera, ou a comicidade isenta de uma atmosfera soturna. Embora alguns personagens possuam comportamentos semelhantes, cada um deles denota um caráter único.

Da mesma maneira que Bergman prioriza a individualidade de seus personagens no cinema, Kierkegaard concede um papel fundamental ao indivíduo em sua obra. Na filosofia kierkegaardiana é indispensável a conceituação do eu. Segundo o filósofo, o ser humano é espírito, e este é sinônimo do eu. Esta categoria não é algo estável, inabalável, mas implica instabilidade e fragilidade por não ser uma unidade, e sim uma relação. Portanto, o eu é uma relação estabelecida consigo mesma, não a relação em sim, mas o voltar-se sobre si própria — para a própria interioridade. Nessa relação o ser humano se revela uma síntese, cujos termos relacionam-se em pares. Dessa forma, termos como possibilidade e necessidade, finito e infinito, temporal e eterno, devem se relacionar de modo que sobrevenha o eu.

Porém, ao tentar estabelecer essa relação voltando-se sobre ela mesma, a síntese não devém harmoniosamente como se esperaria, o que faz com que juntamente com o eu emerja também o desespero. Neste movimento da relação voltada para si própria, o desespero sobrevém devido a uma incompatibilidade entre os termos da relação, acarretando uma discordância na síntese esperada. Assim, ao tomar a relação temporal-eterno, por exemplo, verifica-se que se o eu quiser ser ele mesmo em sua natureza temporal (a temporalidade implica finitude e mudança), sua natureza eterna (que por sua vez implica infinito e continuidade) o impedirá e, por outro lado, se ele não quiser, verá que é impossível sair da relação que o constitui.

Esse movimento interno da relação constituinte do eu parece ser apreendido pela câmera bergmaniana em vários instantes. Considerando a relevância que o cineasta concede à câmera na realização de um filme, esta asserção contida em uma entrevista com o diretor sueco é enfática: *quanto mais uma cena for violenta, cruel, terrível, brutal, inconveniente, mais será indicado fazer da câmera um agente de comunicação objetivo.* [9] Neste intuito, Bergman mostra habilidade no manejo da técnica de filmagem cinematográfica conhecida como primeiro plano ou *close-up*. Esta técnica consiste em um segmento contínuo de imagem (plano) que enfatiza um detalhe de uma pessoa ou objeto. Tomando a figura humana como base, esse plano enquadra apenas o rosto do ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais.

[9] Cf. Idem, oitava entrevista, página 171.

O teórico húngaro Béla Balázs enaltece a primazia do cinema em captar essas expressões por meio do *close-up*, pois admite que essa técnica cinematográfica é responsável por resgatar a transmissão de significado através da expressão facial, algo desprezado após o advento da imprensa. Balázs considera que essa invenção restringiu os poderes expressivos do corpo, privilegiando uma cultura da palavra — escrita ou falada — e do conceito em detrimento de uma cultura do gesto. Segundo ele, este menosprezo do gesto suscita o problema de ignorar experiências da interioridade do ser humano que não podem ser expressas por outra via. Assim, o gesto não é um artifício que possa ser utilizado como alternativa à palavra, mas algo conveniente para expressar aquilo que esta é incapaz de fazer.

Balázs aponta que o resgate do gesto efetuado pelo primeiro plano confere à expressão facial uma agudez jamais vista. Tomando como referência o solilóquio silencioso, elemento comum ao cinema e ao teatro, o teórico húngaro ressalta o detalhamento ao qual o rosto é submetido por meio do *close-up* cinematográfico, fazendo com que esta parte do corpo expresse a interioridade individual com rara e gradual sutileza. Posto que aquilo *que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras*[10], o *close-up* é capaz de denunciar a falsidade expressiva de um rosto incapaz de assegurar verossimilhança a um determinado estado de espírito; evidentemente, isto reforça a opção bergmaniana por atores profissionais.

[10] Cf. BALÁZS, Béla; XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema, página 78. Tradução de João Luiz Vieira. Edições Graal: São Paulo, 2008.

Um tratamento minucioso dessa questão do vínculo entre a expressão e o primeiro plano é realizado pelo filósofo Gilles Deleuze (1925 - 1995). Em seu livro *A imagem-movimento*[11], o autor francês propõe uma equivalência tripla entre o

[11] *A imagem-movimento* é uma obra que compõe um estudo de Deleuze sobre a natureza e as transformações da imagem cinematográfica. Tomando como referência uma tese do filósofo Henri Bergson sobre o movimento, a qual considera ilusória uma percepção do movimento que reconstitua sua duração a partir do espaço, dada a diferença de natureza entre ambos — o espaço é homogêneo e divisível, enquanto o movimento é heterogêneo e indivisível —, Deleuze critica este autor por acreditar que o cinema reproduza o movimento deste modo artificial. Posto que Bergson foi contemporâneo dos primórdios do cinema, quando uma câmera fixa (cinematógrafo) concentrava as funções de captação e projeção de imagens, Deleuze considera equivocada a posição do filósofo por não levar em consideração as transformações que a técnica cinematográfica sofreu posteriormente, como a separação entre o projetor e a câmera, a mobilidade desta e o advento da montagem. Assim, a convicção deleuziana de que o cinema inventa a percepção do movimento puro é acrescida de um refinamento na análise da filosofia de Bergson, sobretudo de sua teoria das imagens. Nesta teoria bergsoniana, há o estabelecimento de uma identidade entre imagem e movimento, porquanto o universo material é constituído por imagens que agem e reagem umas em relação às outras em perpétuo movimento. Segundo Bergson, da mesma forma que essas imagens-movimento se identificam com a matéria, elas também se assimilam à luz, podendo ser consideradas figuras luminosas. Esta equivalência da imagem-movimento (matéria) à luz é interessante porque, ao invés de imbuir o olho de uma luminosidade responsável por retirar as coisas de sua obscuridade natural, dota-as de uma luminosidade própria, isto é, de uma percepção que lhes é inerente. Tal objetividade perceptiva faz com que elas se percebam imediata e difusamente por completo, assim como a todas as outras coisas com as quais mantém uma relação de ação e reação por meio de todas as suas faces. Dessa forma, Bergson identifica a percepção subjetiva dessas imagens luminosas com uma espécie de opacidade ou écran negro que se impõe como um obstáculo reflexivo à propagação

primeiro plano, o rosto e o conceito de imagem-afecção. De acordo com Deleuze, a imagem-afecção consiste em um breve hiato entre uma percepção e uma ação, durante o qual um movimento deixa de ser de translação e assume momentaneamente o caráter de expressão. Nessa transição entre a percepção e a ação, há uma imobilização da percepção por ter absorvido, ao invés de refletir, um movimento cujos elementos devem ser reorganizados visando uma ação iminente.

Deleuze procura esclarecer tanto o porquê da identificação entre o primeiro plano e a imagem-afecção quanto o motivo do rosto ser idêntico ao primeiro plano, já que este não oferece somente uma ampliação do rosto, mas de várias outras coisas. O filósofo considera um relógio mostrado em primeiro plano como exemplo elucidativo dessas questões. Segundo ele, o relógio em primeiro plano possui dois pólos: um refletor e outro refletido. No pólo refletido estão os ponteiros dotados de "micromovimentos", responsáveis por expressar uma série intensiva que tende a

---

difusa delas. Esta opacidade faz surgir, em um ponto qualquer do universo das imagens-movimento, um intervalo entre os movimentos de ação e reação responsável por definir um tipo especial de imagem, cuja característica é receber ações em apenas uma ou algumas faces específicas e reagir por meio e através de faces distintas. Trata-se do conceito bergsoniano de "imagem viva". Devido ao hiato de tempo, a imagem viva opera da mesma forma que um enquadramento, pois as ações sofridas por ela não se prolongam imediatamente em uma reação, mas são isoladas a fim de seus elementos serem analisados, organizados e integrados em um imprevisível movimento novo (reação). É a partir daí que Deleuze, além de observar que a tese de Bergson equipara o universo ao cinema, distingue três tipos de imagens-movimento: a imagem-percepção, a imagem afecção e a imagem-ação.

um instante crítico, um paroxismo. O pólo refletor é o mostrador impassível que se torna uma superfície receptora imobilizada.

A fim de esclarecer o exemplo, Deleuze retoma uma definição de seu compatriota filósofo Henri Bergson (1859 - 1941): a noção de afeto. Bergson sustenta que o afeto provém da conversão de uma parte da matéria em suporte para órgãos de recepção (pólo refletor). Durante este processo, uma parte da matéria sacrifica um aspecto de sua motricidade e passa a exprimir uma tendência ao movimento por meio de séries intensivas (pólo refletido) que marcam uma ascensão rumo à possível retomada do movimento de translação. *É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto*[12], o qual marca a transformação do movimento de extensão em movimento de expressão.

Deleuze aponta a equivalência dessa operação à imagem do rosto, posto que este pode ser considerado uma superfície globalmente imobilizada (unidade refletora imóvel) em função de pequenos órgãos receptores que tendem a expressar "micromovimentos" (movimentos intensos expressivos) internalizados pelo resto do corpo. Torna-se então evidente a identificação entre o rosto e o primeiro plano, a ponto de ser possível afirmar que não há primeiro plano "de" rosto, posto que *o rosto é em si mesmo primeiro plano...*[13]*.* Deleuze conclui que quando algo apresenta, tal como o rosto, a dualidade polar de superfície refletora e "micromovimentos" intensivos, pode-se afirmar que, mesmo aquilo não sendo

[12] Cf. DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento, a imagem-afecção: rosto e primeiro plano, página 115.

[13] Cf. Ibidem.

um rosto, está sendo tratado como um rosto, ou seja, está sendo “rostificado”. É o caso do primeiro plano do relógio.

De acordo com esta expressividade do rosto, Deleuze afirma que é possível questioná-lo quanto ao que ele pensa ou sente. Dessa forma, quando pensa em algo, ele assume uma unidade refletora que promove a si todas as partes, e, quando sente algo, cada uma de suas partes adquire uma independência momentânea provocada por uma série intensiva que visa um instante privilegiado (paroxismo). Mas como distinguir o rosto intensivo ou refletido do rosto reflexivo ou refletor? O filósofo francês explica que os traços do rosto intensivo fogem de seu contorno, assumindo um aspecto serial cujos “micromovimentos” autônomos e intensivos tendem a um instante culminante. A função do rosto intensivo é executar um salto qualitativo, uma transição de uma qualidade à outra, como um rosto colérico que se converte em um rosto de fervor revolucionário.

Por sua vez, o rosto reflexivo mantém seus traços reunidos sob o jugo de um pensamento desprovido de devir, de certa forma, eterno. Diferentemente do que parece, a função desse rosto não se restringe somente ao pensar em algo, mas remete a uma reflexão radical que exprime uma pura qualidade comum a várias coisas de natureza distinta, como o rosto alvo que exprime tanto o branco de um ambiente nevado quanto o branco da inocência. *Assim como o rosto intensivo exprime uma Potência pura, isto é, define-se por uma série que nos faz passar de uma qualidade à outra, o rosto reflexivo exprime uma Qualidade pura, isto é, um “algo” comum a vários objetos de natureza diferente.*[14]

[14] Cf. Ibidem, p. 118.

Uma vez que, supostamente, o primeiro plano apresentaria um objeto parcial (rosto ou objeto rostificado) subtraído de um conjunto do qual seria integrante, seria possível levantar uma questão acerca do comprometimento de sua integridade. A fim de contradizer tal hipótese, Deleuze argumenta que, ao invés de destacar um objeto de um conjunto do qual ele faz parte, o primeiro plano *o abstrai de todas as coordenadas espácio-temporais, isto é, eleva-o ao estado de Entidade.*[15] Portanto, do ponto de vista da profundidade de campo, mesmo que o primeiro plano comporte um fundo, o lugar presente neste fundo perde suas coordenadas e se transforma em "espaço qualquer".

Segundo Deleuze, isto ocorre porque o primeiro plano não é uma ampliação, mas uma mudança absoluta da dimensão do movimento, que deixa de ser de translação e se torna de expressão. Aliás, qualquer objeto ou simples traço do rosto ganha força do ponto de vista da expressão, visto que, em todos os casos *o primeiro plano conserva o mesmo poder de arrancar a imagem das coordenadas espácio-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso.*[16] Deleuze atenta para a expressão do afeto, posto que este não pode existir senão por meio de algo que o expressa. Porém, aquilo que expressa o afeto, seja um rosto ou um objeto rostificado, é totalmente distinto do próprio. Isto porque o afeto se caracteriza por ser uma entidade — uma Potência ou Qualidade — enquanto aquilo que o expressa consiste apenas em um meio — abstraído de um estado de coisas alheio ao primeiro plano — para que ele se manifeste.

[15] Cf. Idem, 3, p. 124.

[16] Cf. Ibidem, p. 125.

Portanto, o afeto é um expressado, enquanto o rosto ou objeto rostificado é a sua expressão. É possível estabelecer então que *a imagem-afecção é a potência ou a qualidade consideradas por si mesmas enquanto expressadas.*[17] Mas, e quando essas qualidades ou potências não forem consideradas por si mesmas na imagem e remeterem a um estado de coisas alheio ao primeiro plano? Ora, se a imagem-afecção subtrai a imagem de coordenadas espácio-temporais equivalentes a um estado de coisas, quando as qualidades ou potências se reportarem à conexões reais entre objetos, pessoas ou um espaço-tempo determinado (estado de coisas), a imagem já não será mais uma imagem-afecção, cedendo lugar à imagem-ação.

Assim, há duas formas de apreender as qualidades-potências inerentes aos afetos: atualizadas num estado de coisas (imagem-ação) ou expressadas por um rosto ou seu equivalente (imagem-afecção). Deleuze acrescenta que, por distinguir-se de um estado de coisas particular, o afeto é impessoal, mas isto não exclui sua singularidade, a qual se evidencia na conjunção com outros afetos. Tal conjunção ou combinação singular entre um afeto e outros conserva a característica indivisível e sem partes do afeto, já que sua qualidade só irá se dividir mudando de natureza; eis o que Deleuze chama de “dividual”. Também é importante ressaltar que, mesmo o afeto sendo independente de qualquer coordenada espácio-temporal, ele é produzido por uma história como a expressão de uma época, um espaço, um tempo ou um meio.

[17] Cf. Ibidem, p. 126.

Nessa perspectiva da impessoalidade do afeto, Deleuze atribui ao rosto três aspectos presentes em um estado de coisas, porém perdidos no primeiro plano: individuante (distingue cada um dos demais), socializante (realiza seu papel social) e comunicante (assegura tanto a comunicação entre duas pessoas como o acordo entre o caráter e o papel de uma única). Ao suspender a individuação e os outros aspectos do rosto, o primeiro plano possibilita à imagem-afecção ocasionalmente atingir seu limite: o afeto do medo e o desvanecimento do rosto no nada. O filósofo francês observa que, além de ser *o autor que mais insistiu sobre o elo fundamental que une o cinema, o rosto e o primeiro plano*[18], *Bergman foi quem levou mais longe o niilismo do rosto, isto é, sua relação no medo com o vazio ou a ausência, o medo do rosto diante de seu nada.*[19]

Na realidade, este "medo" captado por Bergman — manifesto na relação do rosto com o vazio e a ausência — é o desespero. Em busca de apreendê-lo, o cineasta sueco recorre ao primeiro plano para filmar aquilo que Kierkegaard denomina como movimento interno da relação constituinte do eu. Posto que esse movimento é realizado pelo ser humano com a intenção de se individualizar, a irrupção do desespero é sinal de que o sujeito fracassou em seu objetivo. Logo, se o desespero advém de uma deficiência naquele movimento, impedindo o sujeito de realizar-se como indivíduo, Bergman demonstra perspicácia ao utilizar um plano que suspenda a individuação do rosto.

[18] Cf. Ibidem, p. 128

[19] Cf. Ibidem, p. 129.

A ausência de individuação nos afetos expressados por si mesmos poderia suscitar uma suposta equivalência dos afetos ao indiferenciado do vazio. Entretanto, o afeto possui singularidades que entram em conjunção virtual e são responsáveis pela constituição dele enquanto entidade complexa. É a conjunção virtual dessas singularidades que impede o afeto de cair no indiferenciado do vazio. Porém, é a mesma conjunção virtual que mantém o afeto aquém de sua atualização em uma conexão real entre objetos ou pessoas. Devido à diferença potencial e qualitativa que há entre as singularidades (como entre o brilhante, o cortante ou o terror) que ora se reúnem e ora se separam, a conjunção virtual dessas singularidades preserva a unidade do afeto a cada instante.

Dessa forma, mesmo que o afeto não cesse de variar e mudar de natureza segundo as reuniões ou divisões que o perpassam, a conjunção virtual de suas singularidades assegura sua complexa unidade dividual. Assim, enquanto essas qualidades e potências singulares não deixarem de remeter apenas a si mesmas em suas reuniões e divisões, sua atualização em uma conexão real de objetos ou pessoas não será concretizada. Ademais, apesar do primeiro plano suspender a individuação de cada rosto, as singularidades do afeto são responsáveis por evitar que todos se tornem equivalentes. Afinal, as partes materiais de cada rosto e sua capacidade de variar as relações entre elas são distintas, proporcionando a um rosto maior vocação para um determinado tipo de afeto em detrimento de outro.

Além destes elementos responsáveis pela não equivalência dos rostos, Deleuze ressalta outro, responsável direto pela expressão do afeto. Isto porque ele tem como função abrir ou descrever o espaço de conjunção virtual entre as singularidades. Trata-se da sutil mudança de direção do rosto, isto é, seu “afastar-

se" ou "voltar-se", responsável pelo intercâmbio virtual de singularidades que podem expressar ou modificar o afeto. *É através do "voltar-afastar-se" que o rosto exprime o afeto, seu crescimento e seu decréscimo, enquanto o apagar ultrapassa o limiar de decréscimo, mergulha o afeto no vazio e faz o rosto perder suas faces.*[20]

Segundo Deleuze, esses elementos — o afeto expressado; as singularidades que ele comporta; os rostos que as exprimem com suas partes materiais diferenciáveis e suas relações variáveis entre as partes; o espaço de conjunção virtual entre as singularidades; o afastar-se do rosto, que abre ou descreve esse espaço — estão presentes naquilo que ele chama composição interna do primeiro plano. Portanto, torna-se evidente que a realização do primeiro plano depende da adequação dos meios técnicos a sua composição interna, privilegiando cada um dos elementos desta.

Nesse sentido, Ingmar Bergman se inscreve em uma espécie de linhagem nórdica do primeiro plano, cujo principal vulto é o cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968). Ciente da conveniência do *close-up* para exprimir paixões e sentimentos da interioridade humana, Dreyer conduz esta técnica ao apogeu em um filme que narra o processo inquisitório ao qual Joana D'Arc foi submetida. *A paixão de Joana D'Arc* (1927) foi filmado quase totalmente em primeiro plano com o objetivo de salientar as emoções dos personagens. Dessa forma, esse filme possui escassos planos de conjunto que poderiam, eventualmente, privilegiar uma descrição espaço-temporal acerca de onde e

[20] Cf. Idem, a imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer, 1, p. 135.

quando ele se passa. Mas, se esta atemporalidade concorre para realçar a interioridade dos personagens, a minúcia com que os primeiros planos são compostos contribui ainda mais.

Assim, a expressividade dos atores e a composição interna do primeiro plano convergem para, como diz Balázs, uma *experiência espiritual* intensa. Tal fato é visto quando a violência de uma cena é representada por elementos que rompem em bruscas diagonais o equilíbrio interno do primeiro plano, como o rosto dos juízes inquisidores ao se dirigirem a Joana (Renée Jeanne Falconetti) ou comentarem entre si as respostas dela durante o processo. Em contrapartida, quando Dreyer pretende destacar a serenidade sentimental de Joana perante as acusações dos inquisidores, o primeiro plano não sofre a intervenção de nenhum elemento excêntrico que possa romper seu equilíbrio.

É notável como Bergman assimila as lições de composição do *close-up* apresentadas por Dreyer em *A paixão de Joana D'Arc*. No final da década de 60, o cineasta sueco realiza um filme que parece uma homenagem a seu conterrâneo nórdico. *O rito* (1967) é uma obra similar a do diretor dinamarquês, sobretudo, porque é composta por primeiros planos praticamente em sua totalidade. Além disso, o filme de Bergman também narra uma espécie de processo inquisitório ao qual é submetido um grupo de teatro composto por três membros acusados de subversão. Todavia, o cuidado que o diretor sueco toma em *O rito* com a composição do primeiro plano, aliado ao número restrito de personagens no filme — apenas quatro —, remete não somente às lições de Dreyer, mas a outro cinema do qual ambos os diretores nórdicos são herdeiros.

Bergman não disfarça possuir *... uma particular queda pelos filmes mudos dos anos 20...*, tendo vários *...favoritos entre os alemães dessa época.* [21] As produções alemãs do período ficaram marcadas pela relação com a arte expressionista e o teatro do diretor austríaco Max Reinhardt (1873 – 1943), vigentes no país no início do século XX.[22] A cenografia estilizada, os artifícios de iluminação e a atmosfera angustiante foram alguns dos aspectos mais relevantes presentes nesses filmes. Mas, se é possível encontrar vestígios de todos esses elementos na filmografia do diretor sueco, há algo nesse cinema alemão que prefigura a essência dos filmes de Bergman.

O cinema alemão da década de 20 inaugura ou renova alguns gêneros cinematográficos importantes, como o filme de autor (*Autorenfilm*), os filmes de costumes (*Kostümfilme*) e os de terror. Contudo, a criação e evolução do *Kammerspielfilm*[23] durante esse período é algo que marca de modo indelével a obra de Bergman. Em uma demonstração da perspicácia de diretores como Leopold Jessner (1878 – 1945), Lupu Pick (1886 – 1931) e F.W. Murnau (1888-1931), o *Kammerspielfilm* surge a partir de uma aplicação cinematográfica de

[21] Cf. entrevista concedida à revista francesa *Positif* em julho de 2002.

[22] Em seu livro *A tela demoníaca*, a crítica e teórica de cinema Lotte Eisner (1896 – 1983) defende a tese que o cinema alemão dessa época se constituiu a partir de elementos comuns à arte expressionista e ao teatro de Max Reinhardt. Por conseguinte, a cenografia estilizada presente na maioria desses filmes está intimamente ligada às deformações na forma próprias da arte expressionista, assim como os jogos de claro-escuro pelos quais este cinema ficou conhecido aludem às experiências com a iluminação executadas pelo diretor de teatro austríaco.

[23] A tradução literal soa um tanto grosseira: filme de teatro de câmera.

postulados do teatro de câmera de Max Reinhardt.[24] Dotado de um caráter psicológico, esse tipo de filme possui um número restrito de personagens, os quais são filmados com movimentos de câmera que visam transmitir com a maior intensidade possível seus sentimentos.

Dentre os cineastas alemães mencionados, F. W. Murnau foi quem mais se destacou na realização do *Kammerspielfilm*. Alheio aos recursos usuais utilizados nesse gênero para perscrutar a interioridade dos personagens, Murnau rechaça, por exemplo, a extravagância dos cenários artificiais presente na maioria dos filmes alemães da época. Esse afastamento se deve a uma concepção cinematográfica inovadora, na qual toda a expressividade do filme provém de uma detida composição dos planos e um conseqüente trabalho meticuloso da câmera. Não sem motivo, o diretor alemão chama a câmera de *lápis do diretor*, incumbindo-a de *registrar o mais fugitivo acorde da atmosfera.* [25]

Esses princípios contidos nas realizações de Murnau revelam tanto uma afinidade com o cinema bergmaniano quanto uma fonte de inspiração para este. Em vários filmes do cineasta alemão, é perceptível um movimento dos atores em direção à câmera a fim de compor um primeiro plano dominado por uma sensação

---

[24] Em oposição às fastuosidades do Teatro Alemão, do qual foi diretor por vários anos, Max Reinhardt chega *à criação de um teatro íntimo...com luzes filtradas, forros de tons quentes nos quais uma elite (não mais de trezentos espectadores) poderia sentir todo o significado de um sorriso, de um movimento hesitante, interrompido, ou de um eloquente silêncio.* (Cf. EISNER, Lotte. A tela demoníaca, capítulo XI, página 123. Tradução de Lúcia Nagib. Editora Paz e Terra: São Paulo, 2002.)

[25] Cf. EISNER, Lotte. A tela demoníaca, capítulo XVI, página 179.

de aflição. A originalidade de Bergman está em inverter esse movimento, fazendo com que a câmera atinja seus atores na composição do primeiro plano[26]. Uma atitude que reflete a convicção do cineasta sueco de que *os planos aproximados, objetivamente compostos, perfeitamente dirigidos e interpretados, são para o diretor o mais extraordinário meio de investigação.* [27]

Utilizando essa técnica de modo particular, Bergman mergulha na interioridade de seus personagens com planos de leve e intensa profundidade, concomitantemente ao instante em que eles são tomados pelo sentimento de desespero em seus filmes. Um procedimento que novamente se conforma com outra convicção do diretor: a de que *a possibilidade de se aproximar do rosto humano é, sem dúvida alguma, a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema.* [28] É possível ressaltar alguns instantes de seus filmes em que ele faz uso desse *close-up*, captando o movimento da relação constituinte do eu e a conseqüente emersão do desespero em seus personagens.

Em *Morangos silvestres* (1957)*,* por exemplo, na cena inicial do sonho, Bergman faz uso da técnica quando o professor Isak Borg (Victor Sjöström) se confronta com a iminência da morte, ou seja, com o termo temporal de seu eu. Essa consciência da temporalidade, constituinte da síntese do eu e evidenciada

---

[26] Em raríssimos momentos, Murnau também executa este recurso, porém não de modo tão contundente quanto Bergman.

[27] Cf. ARMANDO, Carlos. O Planeta Bergman, o universo de Bergman, página 135. Editora Oficina de Livros: Belo Horizonte, 1988 (Coleção Saco de Gatos). Posteriormente esta obra será citada como PB.

[28] Cf. Idem.

inicialmente no filme, mostrar-se-á novamente na metade da trama bergmaniana. Na casa de sua mãe, o professor contemplará um relógio idêntico ao de seu sonho, que ganhará de Bergman um *close-up* exclusivo. Mais adiante, em outro sonho desesperador, Borg revê alguns instantes decisivos de sua vida. Primeiro, seu amor da juventude revela gostar de seu irmão, depois, sua perícia médica é colocada em questão e, por fim, novamente é observada a traição de sua mulher. Após perceber que em sua vida as decisões pessoais mais importantes não resultaram na felicidade esperada, o professor escuta de um homem presente no sonho que a pena por essa vida será uma inclemente solidão, recebendo então outro *close-up*. Esta técnica ressurge no final do filme, quando, ao se deitar, Borg rememora a imagem de seus pais entre suas lembranças de infância.

Nos filmes medievais, *O sétimo selo* (1956) e *A fonte da donzela* (1959), o *close-up* é utilizado em instantes igualmente importantes. No primeiro deles, isso acontece na cena em que o cavaleiro Antonius Block (Max Von Sydow) se confessa para a Morte (Bengt Ekerot) na Igreja. Nesta cena, incapaz de suportar seu desespero, o cavaleiro relata à Morte sua incapacidade de compreender Deus e ter fé. No início de *A fonte da donzela*, a mãe (Birgitta Valberg) da jovem Karin (Birgitta Pettersson) é focalizada no instante em que se auto-flagela. O diretor sueco também absorve com sua câmera o desespero do pai da menina (Max Von Sydow), irrequieto com a ausência da filha em casa. A última cena desse filme em que a técnica aparece é quando, antes de dormir, o menino (Ove Porath) acompanhante dos assassinos de Karin parece perder sua inocência devido aos acontecimentos que presenciara.

Kierkegaard considera que diversos tipos de desespero podem ocultar aquele que é o verdadeiro desespero: o de não ter um eu. Segundo o filósofo, isso acontece por ser o segredo um sintoma essencial e *horrível* [29] do desespero, o que oculta um possível diagnóstico. Do fato das pessoas não conhecerem verdadeiramente o espírito (consciência do destino espiritual humano), decorre que elas também desconheçam o desespero, pois sendo este uma enfermidade do espírito, se não se compreende o que seja o espírito, tampouco se pode compreender o que seja o desespero. Assim, pouquíssimas pessoas têm consciência de que se encontram realmente desesperadas, algo evidente na maioria dos personagens bergmanianos, cuja ignorância os mantém perpetuamente neste estado.

De acordo com Kierkegaard, é da dificuldade de harmonizar os termos da síntese fundadora do eu que provém o desespero. Este empecilho possibilita que qualquer pessoa se mantenha desesperadamente em apenas um dos termos da relação, desprezando o termo contrário. O filósofo dinamarquês acrescenta que aquele que fizer isto, poderá fazê-lo deliberadamente ou não, dependendo do grau de consciência que tiver de si mesmo. Pode-se observar este tipo de comportamento nos personagens bergmanianos, os quais costumam oscilar entre um termo e outro da síntese, ora conscientes do que estão empreendendo, ora ignorantes do que fazem. Estes que ignoram sua condição e vivem segundo sua ignorância, pertencem à esfera do desespero considerado mais comum.

[29] Cf. DH, livro II, página 348.

A personagem-título do filme *Monika e o desejo* é um exemplo de alguém que é acometido pelo desespero mais corrente entre as pessoas. Completamente ignorante de seu eu, Monika encontra-se perpassada pelo sintoma mais habitual do desespero: o segredo. Ainda que ela atribua seu desespero a um fato momentâneo, seu espírito, ignorado, mas presente, permanece vítima de um sutil desespero. Dado que o desespero aumenta com a consciência do eu, esse tipo de desespero pode ser considerado o de menor grau, posto que o desesperado sequer possui consciência de seu espírito.

Monika tem uma vida difícil: vive na pobreza, apanha do pai bêbado e é humilhada por seus colegas de trabalho. Como qualquer desesperado do temporal, desespera-se *de* algo exterior a ela, no caso, destes aspectos temporais de seu cotidiano — por isso diz-se desesperada erroneamente, visto que o desespero é uma categoria do espírito e, portanto, de si. Kierkegaard considera esse tipo de desesperado como uma vítima do imediato, dado que vive ignorante de seu eu eterno e considera a vida somente por atos isolados (momentos). Devido à ignorância de seu eu e do que seja o desespero, este desesperado também desconhece um meio de lutar contra o mal que o aflige, mantendo-se em extasiado desespero.

Caso ocorra algo no mundo exterior que faça ele se configurar distintamente de seu estado anterior, este desesperado segue a mesma cadência. É o que faz Monika ao esquecer de suas aflições cotidianas nos momentos de lazer, seja este desprendimento assistir um filme no cinema ou obter prazer com seus amantes. Porém, sobrevenha outra vez o desespero, o primeiro desejo deste tipo de desesperado é ter sido outro ou tornar-se outro, em suma, não querer ser

si próprio. Novamente Monika se enquadra neste perfil, pois é exatamente isso que ela faz ao encontrar o bondoso Harry (Lars Ekborg), supostamente "despojando-se" de seu eu ao abandoná-lo no amor pelo rapaz.

Uma personagem de postura semelhante à de Monika é Maria (Liv Ullmann), uma das irmãs de *Gritos e sussurros* (1971). Também atrelada à imediatidade, vive a vida imiscuída a momentos isolados que se sucedem uns aos outros, alguns deles prazerosos, outros desagradáveis. A ignorância de seu eu é tão intensa que suas decisões pessoais parecem ser mais o resultado de uma fortuita ocasião do que de sua própria vontade. Kierkegaard atenta para isso ao comentar que *quanto mais consciência houver, tanto mais eu haverá; pois que, quanto mais ela cresce, mais cresce a vontade, e haverá tanto mais eu quanto maior for a vontade. Num homem sem vontade, o eu é inexistente; mas quanto maior for a vontade, maior será nele a consciência de si próprio.* [30]

Extremamente apática, já que se deixa levar de acordo com os momentos da temporalidade, talvez não se possa dizer que o desespero de Maria tenha a mesma intensidade que o de Monika. Diferentemente desta, não se vê em Maria a mesma vontade de querer ser outro — livrando-se desta maneira de seu eu —, pois devido a sua ínfima consciência de si, sequer percebe que possui um eu. Também é nítido nesta personagem o desespero relacionado a dois termos intrínsecos da relação: o infinito e o possível. Isto porque ela tem uma imaginação muito ativa, que em diversos momentos assalta-a com uma nostalgia do passado e origina uma melancolia imaginativa.

[30] Cf. Idem, livro III, página 349.

Sua imaginação febril se mostra logo em uma das cenas iniciais, quando ela se encontra deitada e contempla detidamente uma casa de bonecas. Em seguida ela se vira para a parede e observa com olhar nostálgico o retrato da mãe. Quase no final do filme, após a morte de sua irmã Agnes (Harriet Andersson), Maria volta a dar sinais evidentes da atividade de sua imaginação neste desabafo feito à irmã Karin (Ingrid Thulin): *passeio pela casa de nossa infância , às vezes... onde tudo é, ao mesmo tempo, estranho e familiar e parece que estou num sonho e que um fato muito importante está reservado para nós.*

Kierkegaard louva em sua obra a imaginação. Segundo ele, sentimento, conhecimento e vontade humanas dependem do poder da imaginação, pois projetam-se nela antes de virem à tona. Sendo assim, é a imaginação que fornece a intensidade de possível do eu. Daí ela geralmente ser *o agente da infinitização* [31], conquanto cria o possível do eu. Porém, a imaginação também oferece riscos. Se é ela que transporta o ser humano ao infinito, também é ela que pode fazer com que ele esqueça a parcela de finito e necessidade presente em seu eu, levando-o assim a um afastamento de si próprio e uma conseqüente perda silenciosa, desapercebida, de seu eu, culminando no desespero. Uma absorção pelo imaginário de atividades como o querer e o sentir humanos pode acarretar uma perda silenciosa do eu.

É precisamente isso que acontece com Maria. Alienada no infinito do possível, seu eu evapora-se. Como suas atitudes estão intimamente ligadas à mera ocasião, nenhuma decisão sua se mantém continuamente. Isto é evidente

[31] Cf. Idem, capítulo 1, página 350.

no relacionamento com David (Erland Josephson), seu amante e médico da família, o qual se consuma nos esparsos momentos em que coincide de ambos se encontrarem. Contudo, a morte da irmã Agnes parece despertar nela um acréscimo de reflexão sobre sua condição, tendo influência sobre sua passividade. É este acontecimento que faz com que ela decida procurar a irmã Karin a fim de concretizar uma amizade entre ambas. É com as seguintes palavras que Maria parece esboçar uma decisão irreversível:

> *Karin, quero que sejamos amigas. Quero que conversemos uma com a outra. Afinal, somos irmãs. Temos tantas lembranças comuns. Karin, é tão estranho como não nos aproximamos, como só conversamos banalidades. Karin, por que não quer ser minha amiga? Nós duas fomos felizes e infelizes. Podíamos rir e chorar juntas. Podíamos conversar dias e noites sem parar. Podíamos nos abraçar. Karin? Passeio pela casa de nossa infância, às vezes... onde tudo é, ao mesmo tempo, estranho e familiar e parece que estou num sonho e que um fato muito importante está reservado para nós. Sei que sou infantil. Você lê muito mais que eu, pensa muito mais que eu. Sua experiência é muito maior. Karin, não poderíamos dedicar estes dias a finalmente nos conhecer? A nos aproximar? Não suporto ficar calada e distante, Karin...*

Entretanto, seguindo a mesma inconstância da temporalidade, após alguns momentos essa atitude cede espaço a sua frivolidade anterior. Prova disto é o

modo impassível com que observa a histeria e as decisões de Karin acerca do patrimônio familiar durante a refeição. Outro indício é a displicência na despedida da irmã, aguardando revê-la novamente na ocasião do Dia de Reis. Estes gestos são evidências de que, mesmo acompanhada de uma mínima reflexão sobre si, novamente ela volta a confundir-se com a temporalidade. Em síntese, Maria transforma o que poderia ser uma atitude atenta sobre sua condição, em mais uma ocasião motivadora de posturas dissimuladas.

Kierkegaard ressalta que a pessoa que não se submete tão passivamente ao mundo exterior e, como Maria, toma uma mínima atitude reflexiva sobre si, torna-se um pouco mais consciente do que seja o desespero, além deste sofrer um acréscimo quantitativo. É nessa escolha pela reflexão, ainda que mínima, que a pessoa irá perceber-se como diferente do mundo exterior. Contudo, ao colocar a relação em movimento, choca-se ao perceber uma ruptura entre seu eu e o imediato, se desesperando. Diferindo do desesperado que vive na pura imediatidade, a mínima reflexão deste torna-o consciente da perturbação que o acometeria caso abandonasse seu eu.

Porém, ainda permanece excessivamente arraigado no imediato para poder entregar-se a *uma infinita abstração que o liberta da exterioridade* [32]. Volta então a deixar seu eu de lado, acreditando que tal discordância seja apenas momentânea (fruto de seu apego ao imediato), e que, em outro momento que torne a visitar seu eu, ela já não exista mais. Abandonando assim seu eu, *torna a encontrar-se, como*

[32] Cf. Idem, capítulo II, página 366.

ele diz [33], e segue vivendo no imediato. Segundo o filósofo dinamarquês, *o desespero do temporal ou duma coisa temporal é o tipo mais vulgar de desespero, sobretudo na sua segunda forma, como imediato acrescido dum pouco de reflexão sobre si próprio.* [34]

Essa trajetória iniciada num estágio de desespero que se ignora, passando por um desespero do temporal ou duma coisa temporal, até atingir uma mínima reflexão sobre si é a mesma que o professor e médico aposentado Isak Borg faz em *Morangos silvestres*. Borg inicia o filme temendo a morte por ocasião do sonho em que se vê dentro de um caixão. Kierkegaard critica as pessoas que temem a morte, pois este temor se funda na ignorância de não conhecer aquele que é o maior e mais miserável de todos os males: o desespero. Segundo o filósofo, o senso comum *ignora onde de fato jaz o horror, o que todavia não o livra de tremer. Mas é do que não é horrível que ele treme.* [35]

Todavia, o sonho inicial desencadeia no professor uma repentina decisão. Ao invés de viajar de avião, ele resolve ir de carro à cerimônia de entrega do seu Título Honorário. Com efeito, os sonhos serão preponderantes na aquisição de uma consciência de si, tanto que, após acordar de um deles, diz o professor: *tenho tido sonhos estranhos. Sonhos absurdos. Parece que quero me dizer algo que não quero ouvir acordado. Que estou morto, apesar de vivo.* Acompanhado de sua nora Marianne (Ingrid Thulin), durante o percurso Borg despertará para uma reflexão sobre si mesmo. Será na tentativa de estabelecer a relação consigo

[33] Cf. Idem.

[34] Cf. Idem, página 367.

[35] Cf. Idem, exórdio, página 334.

próprio que ele tomará consciência de seu desespero, passando progressivamente do nível mais ínfimo (o que se ignora) àquele do temporal acrescido de um pouco de reflexão sobre si.

Mas o desespero do professor possui uma peculiaridade. Assim como Maria, Borg sofre do desespero relacionado a um dos termos da relação. Porém, se no caso dela um destes termos era o infinito, nele será o seu contrário: o finito. O desesperado do finito é aquele que se deixa furtar pela multidão, esvaindo-se em meio à sociedade e, por conseguinte, *em vez dum eu se torna um número, mais um ser humano, mais uma repetição dum eterno zero.* [36] Esse desespero se mostra interessante pelo fato de ser um facilitador da vida social. Seu padecente geralmente é admirado dentro da sociedade, obtendo inclusive inúmeras glórias dentro dela. Porém, para atingir tal sucesso, esse desesperado paga um preço muito alto: a perda do seu eu. Ao imortalizar-se de glórias junto a seus concidadãos, mortaliza-se perante ele próprio. Na ânsia de assemelhar-se aos outros, algo mais cômodo e simples, nunca arriscou ser si para si mesmo.

Borg se encaixa nessa descrição por ser bem sucedido em seu ofício, porém fracassado na vida pessoal. Se por um lado sua condecoração é um reflexo da admiração profissional de seus concidadãos — como no caso do homem responsável pelo posto de gasolina que, exultante com a presença do professor em seu estabelecimento, diz pretender registrar o filho com seu nome —, em contrapartida, o ressentimento da nora é um dos vários aspectos desagradáveis de sua vida particular. Essa constatação de que um saber objetivo não garante

[36] Cf. Idem, capítulo I, página 352.

uma sabedoria ética é feita por Kierkegaard no prefácio de *Desespero humano*, quando ele imputa um atributo edificante a esta obra e sublinha que *talvez nenhum professor o tivesse podido escrever.* [37] Voltando ao filme, a diferença qualitativa dos saberes no trato com a vida é atestada em outro sonho por Sara (Bibi Andersson), amor juvenil do professor que preferiu casar com seu irmão. Observando o sofrimento de Borg, a jovem declara cruelmente que *como professor,* [ele] *devia saber porque dói, mas não sabe. Pensou saber tanto, mas não sabe de nada.*

A ineficácia da erudição perante a vida é visível em outra personagem bergmaniana, a mãe e pianista Charlotte (Ingrid Bergman), de *Sonata de outono* (1977). Virtuose do piano e aclamada internacionalmente por sua carreira, ela padece do mesmo tipo de desespero que o professor Isak Borg, atendo-se ao termo finito de seu eu e, conseqüentemente, desprezando a infinitude. Também como Borg, ela permanece ignorante de sua condição, situação que será alterada no reencontro com a filha Eva (Liv Ullmann). Em um penoso embate familiar, a pianista recebe o estímulo necessário para refletir sobre si. Nesta reflexão, ainda que exígua, certifica-se de que seu êxito profissional não impediu o malogro de sua vida pessoal. Concomitantemente a isto, ela percebe que tem vivido numa desesperada ignorância de si.

Bergman flagra o instante em que a reflexão faz seu desespero emergir: *me questiono se realmente tenho vivido. Será que é assim para todo mundo? Ou será que algumas pessoas têm mais talento do que outras para viver? Ou será que há*

[37] Cf. Idem, prefácio, página 331.

pessoas que nunca vivem, simplesmente existem? Então, o medo me pega e vejo um retrato horrível de mim mesma. Eu nunca amadureci. Meu rosto e meu corpo envelheceram, adquiri memórias e experiências, mas por dentro, nunca nasci. Não me lembro de nenhum rosto, nem o meu próprio. Desta mínima reflexão, Charlotte extrai a percepção de uma conduta típica do desesperado apegado ao imediato: a dissimulação. Após a pianista abandonar subitamente a casa da filha, o cineasta capta uma vez mais o instante desta apreensão: *os críticos sempre dizem que sou um músico que se entrega... toco o concerto de Schumann calorosamente e a grande sonata de Big Brown. Não me poupo, ou será que sim?*

Contíguo a este desespero do finito, mas contraposto ao do possível é o desespero na necessidade. De acordo com Kierkegaard, *Carecer do possível significa que tudo se tornou para nós necessidade ou banalidade.* [38] A única coisa que pode salvar alguém do desespero é o possível. Sem ele, sucumbe-se no desespero do determinista e do fatalista, para os quais só existe necessidade. Este é o caso de Evald (Gunnar Björnstrand), filho do professor Isak Borg. Seu desespero se revela quando descobre a gravidez da mulher: *acho essa vida um lixo, e não quero ser forçado a viver mais do que desejo... você sabe que falo sério.* Essa avaliação o leva a exigir o aborto da criança, provocando a indignação de Marianne. Vendo seu inconformismo, ele então pondera: *não existe certo ou errado. Agimos conforme o necessário. Isto é primário.* Evald finaliza a conversa dizendo a sua mulher que o necessário para ela *é viver, existir e procriar*, enquanto para ele *é morrer. Simplesmente morrer.*

[38] Idem. Livro III; capítulo I, página 356.

Evald parece compartilhar o mesmo estágio de desespero de Karin e Eva, protagonistas de *Gritos e sussurros* e *Sonata de outono*, respectivamente. O estágio acima do desespero do imediato acrescido de uma mínima reflexão sobre si é o que acomete estas duas personagens. Ambas sofrem do que Kierkegaard chama *desespero quanto ao eterno ou de si próprio*. Neste caso, a consciência do eu e do que seja o desespero atinge seu auge, já que o desesperado se torna consciente de sua fraqueza: estar tão apegado ao temporal. Em Karin, a consciência de seu vínculo desesperado com o temporal é vista na cena em que ela mutila seu sexo, numa reação violenta contra a excessiva sensualidade de seu espírito.

Esse tipo de desespero na realidade é o verdadeiro desespero, pois qualquer outro tipo de desespero se resume a este. Pode-se dizer também que devido a sua intensidade, é o que se encontra mais próximo da cura. Isto porque, consciente da eternidade de seu eu, este desesperado jamais poderá ser assaltado pelo esquecimento — é da essência da eternidade a continuidade —, impedindo a cicatrização momentânea de sua enfermidade e mantendo-o constantemente neste estado. Esse desesperado é aquele que Kierkegaard denomina *hermético*.

É sempre latente no hermético a necessidade de solidão, visto que *a necessidade da solidão revela sempre a nossa espiritualidade, e serve para dar a sua medida.* [39] Verifica-se este comportamento com freqüência em Eva, sobretudo quando ela permanece só no quarto do filho falecido ou à frente de sua

[39] Idem. Livro III; capítulo II, página 372.

escrivaninha. Passadas algumas horas na companhia de seu eu, e apercebendo-se de sua fraqueza para cumprir seu destino espiritual, este desesperado regressa a sua vida temporal. Tendo então a idéia de se dominar — *qualquer eu, por pouco refletido que seja, tem contudo a idéia de se dominar.* [40] —, vive uma vida oscilante entre a eminente verdade de seu espírito e a satisfatória ilusão de sua vida temporal.

Kierkegaard avalia o quão aterradora é a vida do hermético. Consciente de seu eu e do incessante desespero, na ânsia de findar tal tormento corre primeiramente o risco do suicídio. É o que se vê em Eva ao final do filme, quando, depois da súbita partida de sua mãe, ela perambula por um cemitério e medita: *Daqui a pouco vai escurecer e está esfriando. Preciso voltar para casa e fazer o jantar para Viktor e Helena. Não posso morrer agora. Tenho medo de me suicidar. É possível que um dia Deus queira me usar. Então, ele me libertará da minha prisão.* Este desesperado pode também entregar-se de maneira inquieta a sua vida temporal, tentando encontrar uma distração para o estado em que se encontra; é o caso de Evald, que se refugia no profundo zelo por seu trabalho.

A impotência hermética de assumir seu eu pode converter-se no desespero de querer ser si próprio. Aqui, o grau de consciência do eu e da natureza desesperada de seu estado é o mesmo do desespero de si próprio quanto à eternidade. Pode-se dizer que este tipo de *desespero-desafio*, cujo patamar de desespero é o mesmo do fraco desesperado hermético, surge como uma alternativa a este último. Se o hermético anterior prostrava-se perante a

[40] Idem. Livro III; capítulo II, página 371.

eternidade e revelava sua fraqueza, este desesperado mostra sua audácia em desafiar o poder que o criou ao tentar, por si só, ser o criador de seu eu.

Kierkegaard distingue dois tipos de desesperados-desafiadores: o *ativo* e o *passivo*. O primeiro é aquele que prima por fazer de seu eu um experimento. Empreende as mais diversas experiências com seu eu — sempre desconhecendo o poder que o criou — a fim de tornar-se o eu que ele pretende construir. Devido aos intermitentes experimentos, o eu jamais adquire a eterna continuidade inerente a ele. Deixa então de ser um eu para tornar-se cada vez mais um hipotético. Esta conduta é adotada por uma das protagonistas de *Persona* (1965), a atriz Elizabeth Vogler (Liv Ullmann). Durante a apresentação de uma peça, Vogler se cala de repente, recusando-se desde então a comunicar-se com as pessoas. Revelador de seu comportamento é o diagnóstico feito pela médica do hospital psiquiátrico em que a atriz se encontra internada:

> *Eu lhe entendo. O desesperado sonho de* ser*. Não aparentar, mas* ser*. Sempre alerta, em cada despertar. O abismo que há entre o que você é com os outros e o que é quando está só. A vertigem e a constante fome de estar exposta. Transparente... talvez, quem sabe até morta. Uma mentira a cada inflexão e a cada gesto. Uma careta a cada sorriso. Suicídio? Não, seria muito vulgar. Mas pode recusar a se mover. Recusar a falar. Assim, não teria que mentir. Pode fechar-se em si mesma. Não precisará representar para os outros de maneira errada. Ao menos, foi o que pensou. Mas a realidade é cruel. Seu esconderijo não é de confiança. A vida infiltra-*

> *se aos poucos. E você vê-se obrigada a reagir. Ninguém pergunta se é verdade ou mentira. Se é genuína ou somente uma imitação. Este tipo de coisa só tem importância no teatro. Ainda assim, muito dificilmente. Entendo porquê você não fala, porquê não se move. Porque criou esse papel apático para você. Eu entendo e admiro. Deve continuar com ele até cansar-se. Até que perca seu interesse. Só então o abandonará. Assim como fez com todos os outros papéis.*

O segundo tipo de desesperado também é hermético, porém diferencia-se do hermético fraco por não procurar desvencilhar-se de seu desespero. Revoltado com o estado em que se encontra, quer ser eternamente desesperado a fim de mostrar seu ódio à existência e culpar um Deus que, segundo ele, aparenta ser bondoso. Torna-se então um *hermético demoníaco*. Exemplar desta atitude é o pastor que conduz a oração fúnebre de Agnes, em *Gritos e sussurros*. Num misto de transtorno e revolta com a condição humana, este personagem desvela seu desespero ao mostrar-se incerto em relação à fé na bondade divina:

> *Que você reúna nosso sofrimento em agonia no seu corpo. Que você possa avançar com esse sofrimento através da morte. Que você se encontre com Deus quando chegar a essa outra Terra. Que você possa encontrar o Seu semblante voltado em sua direção. Que você possa saber que língua falar para que Deus possa ouvir e entender. Que você possa então falar com Deus e que Ele a ouça.*

> *Que você reze por nós. Agnes, querida filha, ouça, por favor. Ouça o que tenho a lhe dizer agora. Reze por nós que fomos deixados na escuridão, deixados para trás nesta Terra miserável com o céu acima de nós, impiedoso e vazio. Deposite o seu fardo aos pés de Deus, todo o seu sofrimento e peça a Ele que nos perdoe. Peça a Ele que nos liberte da nossa ansiedade e do nosso cansaço, das nossas apreensões e medos. Peça que Ele dê sentido e significado as nossas vidas. Agnes, você que suportou angústia e sofrimento por tanto tempo é, com certeza, digna de defender a nossa causa.*

Ao estudar o comportamento dos personagens bergmanianos sob a perspectiva de conceitos kierkegaardianos, se confirma a perspicácia psicológica contida na obra de ambos. Mas um estudo como este também contribui para suscitar uma outra visão acerca do cinema de Bergman. O exame atento dos procedimentos cinematográficos utilizados para filmar aquilo que Kierkegaard denomina como a síntese espiritual humana, somado ao rigoroso modo pelo qual o diretor se debruça minuciosamente sobre cada um dos termos desta síntese, estabelece um dissenso em relação a seus críticos. Devido à habilidade bergmaniana para adentrar a psique humana, a maioria dos críticos costuma rotulá-lo como o cineasta da alma. Porém, sob o ponto de vista da filosofia kierkegaardiana, Bergman não é somente um cineasta da alma, mas um cineasta da síntese que funda a relação entre alma e corpo. É, portanto, um cineasta do espírito.

A ANGÚSTIA

Falando sobre o exercício de sua profissão, Bergman considera-o uma administração do indizível [41]. Isto se explica nesta asserção do próprio diretor: *como trago dentro de mim um tumulto constante que tenho de manter sob vigilância, sinto angústia perante o imprevisto e o imprevisível.* [42] Percebe-se então que este indizível ao qual Bergman se refere está relacionado com a angústia diante daquilo que não se pode prever. Com certeza, fatores como o cumprimento do prazo de filmagem estabelecido pelos produtores, dificuldades com o elenco, ou um possível fracasso de bilheteria, tornam a profissão de diretor de cinema uma tarefa extremamente angustiante. Mas qual seria a relação da angústia com este indizível mencionado pelo cineasta sueco?

A angústia é um dos temas centrais na filosofia kierkegaardiana e, a fim de elucidar a relação entre angústia e indizível mencionada por Bergman, é interessante atentar para o conceito de angústia presente na obra de Kierkegaard. O filósofo dinamarquês vai buscar naquilo que ele considera *a essência da existência humana* [43], o fundamento necessário para explicitar a progressão da angústia ao longo da história da humanidade. Segundo ele, um indivíduo qualquer é alguém que corresponde simultaneamente a ele próprio e a todo gênero

[41] Cf. LM, capítulo 4, página 37.

[42] Cf. Idem.

[43] Cf. CA, capítulo 1, parágrafo 1, página 39.

humano. Assim, *em qualquer momento... o indivíduo é ele próprio e o gênero humano* [44], o que significa que sua história individual necessariamente corresponderá à história de toda a humanidade.

Isso se evidencia no fato de um indivíduo ser tão afetado pela história dos outros quanto por sua própria, pois *a nenhum indivíduo é indiferente a história do gênero, tal como a esta não é indiferente a de qualquer indivíduo.* [45] Posto isso, Kierkegaard retoma o mito da queda contido no *Gênesis* bíblico, no qual é exposta a desobediência de Adão à proibição divina de não provar os frutos da árvore do Bem e do Mal. Através de um estudo dessa narrativa, o filósofo irá detectar o sentimento que perpassou Adão antes de consumar seu pecado, simultaneamente aos desdobramentos deste ato na posteridade do gênero humano.

O sentimento que predispôs Adão para o pecado teria contribuído para retirá-lo do estado de inocência anterior à queda. Nessa condição em que ele se encontrava antes de pecar, a compreensão do Bem e do Mal ainda não estava sob sua posse, pois, de acordo com Kierkegaard, a *inocência é ignorância.* [46] Isso se explica por uma peculiaridade inerente a esse estado: somente sua destruição é capaz de permitir seu conhecimento, ou seja, apenas a culpa resultante de sua abolição garante ao indivíduo imediata consciência do Bem e do Mal e, por conseguinte, de sua extinta condição inocente.

É importante ressaltar que esse estado não é algo cuja destruição seja um movimento imanente a ele, o que o torna passível de perdurar por tempo

[44] Cf. Idem, página 40.

[45] Cf. Idem.

[46] Cf. CA, parágrafo 3, página 52.

indeterminado. Por isso é comum as pessoas dizerem que “a infância é sinônimo de inocência”. O filósofo dinamarquês considera esta associação muito pertinente, pois, no estado de inocência, tal como na infância, não há sofrimento, mas principalmente calma e repouso. Porém, há também um fascínio pelo mistério, uma doce inquietude que, ao mesmo tempo, encanta e receia a criança. Algo que leva Bergman a afirmar que *o privilégio da infância é podermos transitar livremente entre... um medo desmesurado e uma alegria sem limites.* [47] Um vago sentimento capaz de suscitar a simpatia e a antipatia infantil simultaneamente. Kierkegaard chama esse sentimento de angústia.

De acordo com o filósofo, esse sentimento teria surgido imediatamente em Adão após a proibição divina, predispondo-o à queda. A restrição de Deus à árvore do Bem e do Mal inquietou o primeiro homem *ao despertar nele a possibilidade da liberdade... a angustiante possibilidade de poder.* [48] Percebe-se que a angústia faz o indivíduo tomar contato com a liberdade e suas infinitas possibilidades de ação. É exatamente este confronto com possibilidades que ainda não se concretizaram, mas que urgem por isso, que faz esse sentimento se apossar de alguém. Seu caráter intrínseco a qualquer decisão pessoal torna, sem dúvida, a existência humana uma tarefa árdua.

É esta angústia que Bergman vivencia em sua profissão e especialmente em sua própria vida. É este sentimento indizível relacionado ao nada das possibilidades ainda não concretizadas que o cineasta exibe perfeitamente em

[47] Cf. LM, capítulo 1, página 18.

[48] Cf. CA, capítulo 1, parágrafo 5, página 61.

seus filmes. Uma tarefa que faz dele um autor ético por excelência, capaz de realizar uma especulação que reflita sobre a postura individual perante a existência. Empreendimento que ele não cessa de afirmar em entrevistas, e que se comprova em trechos como este: *a matéria de meus filmes são experiências da vida...* [49]; ou ainda: *atrás de cada um dos meus filmes há uma realidade prática e concreta. Nunca uma coisa puramente inventada.* [50]

Um filme exemplar para abordar a realidade da angústia presente na inocência infantil é *Fanny e Alexandre* (1981). Contada sob a perspectiva do personagem-título, a estória marca as difíceis transformações ocorridas em sua vida. Juntamente com sua irmã Fanny (Pernilla Alwin), o garoto vivencia a morte do pai, um diretor de teatro, e o casamento da mãe com um bispo autoritário, culminando na transição de um ambiente familiar festivo para outro fundado na rigidez da religião. Durante todo o filme, Alexandre (Bertil Guve) e sua irmã experimentarão o árduo aprendizado da angústia. Não sem motivo, Bergman tece as seguintes considerações sobre o menino Bertil Guve: *da maneira como só uma criança é capaz, ele consegue expressar, com uma realidade comovente, um estado de espírito complicado, um misto de curiosidade e medo.* [51]

Ainda nesse filme, é nítida a presença de um conceito igualmente importante para Kierkegaard e Bergman: a atmosfera. Paralelamente às transformações na vida das crianças, ocorre uma mudança de atmosfera no filme, a qual é inicialmente alegre e depois se torna assustadora. Embora não forneça

[49] Cf. CSB, sétima entrevista, página 154.

[50] Cf. Idem, 203.

[51] Cf. LM, capítulo 6, página 69.

nenhum esclarecimento sistemático acerca desse conceito, o diretor sueco sugere em várias ocasiões sua obrigatoriedade na realização de um filme. É evidente que se uma estória sugere dramaticidade ou suspense, torna-se necessário criar uma ambientação propícia para que ela emocione o espectador. Tal qual um cineasta, o filósofo dinamarquês utiliza essa categoria para abordar e localizar no seu âmbito específico os assuntos tratados em sua obra.

Em seu livro *O conceito de angústia*, Kierkegaard atenta para o fato de haver *uma verdade de atmosfera a corresponder a uma verdade de conceito* [52]. Ao dizer que tratará *psicologicamente o conceito de angústia*, o filósofo explicita que a atmosfera correspondente a este conceito é a Psicologia. Mas, segundo o autor, não se pode abordá-lo sem perder de vista outro conceito: o pecado. Porém, a atmosfera do pecado é distinta da atmosfera do conceito de angústia, visto que a *atmosfera peculiar do pecado é a seriedade* [53]*.* O filósofo observa então os diversos ramos do conhecimento a fim de evidenciar que *no fundo, o pecado não recai sob a alçada de qualquer ramo do conhecimento* [54]

Desse modo, Kierkegaard indica que o pecado não pode ser tratado na Estética, pois sua atmosfera é o ideal, enquanto a do pecado é o real. Tampouco pode cair sob a alçada da metafísica, pois esta se caracteriza por ser um conhecimento desinteressado, enquanto o pecado, cuja atmosfera é a do real, corresponde ao interesse. Resta então somente tratá-lo no âmbito da Dogmática, pois somente esta, auxiliada pela ética cristã, parte da realidade do pecado

[52] Cf. CA, introdução, página 22.

[53] Cf. Idem, página 23.

[54] Cf. Idem, página 24.

individual para elevar-se até o ideal da pecabilidade inerente ao gênero humano. A expressão disto encontra-se na abordagem do pecado original.

Esta preocupação de estabelecer uma atmosfera adequada para discorrer sobre determinado assunto percorre toda obra kierkegaardiana, pois dela provém o fundamento para prosseguir em sua empresa. A mesma postura se verifica claramente em Bergman no início de *O sétimo selo*. Ao citar um trecho do oitavo parágrafo do Apocalipse bíblico — *Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo houve um silêncio no céu por cerca de meia hora. Eu vi sete anjos diante de Deus e a eles foram dadas sete trombetas* —, o cineasta explicita a atmosfera na qual sua estória irá se desenvolver. É no período medieval, um dos mais incertos da história da humanidade, assolado por pestes, misticismos, guerras e misérias de todas as formas, que seu filme se desenrolará.

Todavia, na maioria das vezes em que for criar uma atmosfera para seus filmes, Bergman irá refinar artifícios já utilizados anteriormente por outros cineastas. Novamente, a influência do cinema alemão do começo do século XX aparece de maneira determinante na filmografia do cineasta sueco. A valorização da cenografia[55] e os procedimentos de iluminação[56] que caracterizaram o cinema

[55] Certamente, o filme alemão mais representativo quanto à cenografia estilizada é *O gabinete do Dr. Caligari* (1919). Esta obra, dirigida por Robert Wiene, é composta por cenários distorcidos que apresentam *uma certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevistos* (Cf. EISNER, Lotte. A tela demoníaca, capítulo II, página 28.). Incumbido de produzir uma atmosfera de terror e inquietação, o cenário assume uma primazia em relação a outros elementos do filme, a ponto de determinar a estilização da interpretação dos atores.

da Alemanha na década de 20 são recursos aprimorados por Bergman e seus colaboradores na construção da atmosfera em sua obra. Auxiliado por uma equipe frequente de fotógrafos, como Gunnar Fischer (1910 – ?) e Sven Nykvist (1922 – 2006) [57], e cenógrafos, como P. A. Lundgren (1911 – 2002), o cineasta visa proporcionar ao expectador um clima de angústia permanente.

Alguns filmes de Bergman se destacam pela influência que o cenário exerce na ambientação deles. Paradigmático nesse sentido é *O silêncio* (1962), cuja claustrofóbica vastidão dos corredores do hotel contribui para exacerbar a aflição dos personagens. Da mesma forma, a cruel Berlim de *O ovo da serpente* (1976) — onde imperam o desemprego, a prostituição, a fome, o anti-semitismo e

---

[56] Os famosos contrastes de luz e sombra pelos quais o cinema alemão dessa época ficou conhecido provêm do amplo conhecimento do diretor de teatro Max Reinhardt acerca da iluminação. Em meio à crise financeira decorrente da Primeira Guerra Mundial, o diretor austríaco se viu obrigado a abandonar o fausto cenográfico típico de suas peças. A simplicidade do cenário foi o ensejo para ele procurar outros meios de criar uma atmosfera conveniente às exigências da ação. Reinhardt iniciou então uma série de experimentos sobre as relações entre a luminosidade e a escuridão que culminaram em um inovador jogo de luz e sombra: *a luz e a escuridão adquiriram então um novo sentido, substituindo as variações arquitetônicas, ou animando e transformando um mesmo cenário* (Cf. EISNER, Lotte. A tela demoníaca, III, página 46.). O fato do encenador ter se notabilizado na Europa por suas inovações teatrais, aliado à participação dos principais atores de cinema da época em sua trupe, contribuiu para o cinema alemão absorver sua influência.

[57] Ambos foram diretores de fotografia de grande parte dos filmes realizados por Bergman. Além de colaborarem com outros cineastas suecos, Fischer trabalhou com Carl Dreyer e Jacques Tati, enquanto Nykvist colaborou, dentre outros, com o russo Andrei Tarkovski, o norte-americano Woody Allen, o francês Louis Malle e o franco-polonês Roman Polanski.

a violência sob as mais diversas formas — desempenha o papel de fio condutor da trama que narra os antecedentes do nazismo.

Em ambas as obras, o cenário é desolador, mas, ainda que ele se caracterize pela suntuosidade ou leveza, não deixa de envolver o filme em uma atmosfera angustiante. É o que ocorre com a cenografia requintada de *Gritos e sussurros*, a qual é composta por tonalidades intensas de vermelho que se coadunam com a passionalidade das irmãs no filme. Da mesma forma, uma cenografia concebida na singeleza de tons outonais sugestivos de uma aparente harmonia, como a de *Sonata de outono*, se transformará no pano de fundo para um embate impiedoso entre mãe e filha.

Tão influentes quanto a cenografia na composição da atmosfera do cinema bergmaniano, os jogos de luz e sombras são recorrentes em diversos filmes do diretor sueco. *A hora do lobo* (1966) utiliza esse artifício em vários momentos a fim de mostrar a angústia do artista Johan Borg (Max Von Sydow). Vítima de insônia, Johan passa as madrugadas acordado imerso em sua letargia, o que é mostrado com o auxílio de um plano escuro no qual o rosto de Borg aparece iluminado pelo fogo de um fósforo. Os planos sombrios sutilmente iluminados são constantes no filme, sobretudo quando transparecem a obscuridade dos delírios do artista.

Através de um espelho (1961) também é um filme em que a luz e a penumbra participam ativamente da trama, pois refletem o estado psíquico de Karin (Harriet Andersson), cujas crises frequentes de esquizofrenia causam sofrimento a todos que a cercam. Assim, quando sobrevêm seus surtos alucinatórios, como no barco abandonado ou no solitário cômodo na companhia de seu irmão, os efeitos de claro-escuro se refletem até mesmo no contraste do

figurino dos atores. Tal artifício engenhoso também é utilizado em *O sétimo selo* na caracterização da Morte. A cada instante em que esse personagem irrompe no filme, o manto preto utilizado por ele ofusca a luminosidade da tela, inundando-a com uma sinistra escuridão.

Kierkegaard aprofunda sua reflexão sobre a angústia quando passa a tratar das conseqüências da queda de Adão na humanidade. O filósofo acrescenta que, se foi por intermédio de Adão que o pecado adentrou o mundo, não apenas o gênero humano foi maculado, mas toda a natureza também. É o efeito desse pecado na existência não humana que o filósofo chama “angústia objetiva”. Esta angústia, também chamada “angústia na natureza”, não é algo que provenha das criaturas, mas que advém de uma alteração, perturbação que tais criaturas sofreram quando o primeiro pecado adquiriu concretude e degradou a sensualidade em pecabilidade, degradação que se mantém a cada vez que o pecado entra no mundo.

Bergman retrata essa angústia objetiva em seus filmes por meio da técnica do plano geral, cuja amplitude é capaz de captar espaços de igual proporção. Herdeiro de uma tradição do registro paisagístico presente na cinematografia sueca, o diretor manifesta este legado registrando em planos gerais essa natureza caída sob o domínio do pecado. A inserção de Bergman nessa linhagem provém da influência daquele que talvez tenha sido seu maior expoente: o diretor e ator sueco Victor Sjöström. Colaborador nos primeiros filmes bergmanianos e protagonista de *Morangos silvestres*, Sjöström realizou inúmeros filmes em que

transparece a paixão pela paisagem, como *Predadores do mar* (1916), *Terje Vigen* (1917), *Vento e areia* (1928) [58].

Tal singularidade atinge o paroxismo em *O fora-da-lei e sua mulher* (1918), o qual concede à natureza um papel crucial no desenrolar da trama. Ambientado na Islândia do século XIX, esse filme narra a estória de Kári (Sjöström), um homem pastoril que rouba uma ovelha para alimentar sua família e se vê alçado à condição de criminoso. Ao fugir das autoridades, refugia-se na fazenda de uma rica viúva, despertando uma paixão mútua. Ambos resolvem se isolar da civilização no alto das montanhas, mas, assim que sua pista é encontrada, são obrigados a arriscar-se em uma perigosa fuga através de regiões íngremes e geladas. Os cuidadosos planos da neve e dos despenhadeiros praticamente colocam a natureza como um personagem do filme.

Esse entusiasmo pela paisagem característico de Sjöström foi absorvido por Bergman no convívio com o próprio diretor. Companheiros de trabalho nos estúdios da *Svensk Filmindustri* durante a década de 40, os diretores suecos logo estabeleceram uma relação de mestre e discípulo. Resulta daí o reconhecimento posterior de Bergman quanto aos ensinamentos de Sjöström: *ele me deu minha primeira verdadeira lição de como fazer filmes*[59]. De fato, desde suas primeiras

[58] Os dois primeiros evidenciam o gosto do cinema sueco pelas paisagens litorâneas, enquanto o último, atendendo à exigência do diretor, submeteu a equipe técnica e os atores a um árduo processo de filmagem no deserto de Mojave. Curiosamente, em *Predadores do mar* as cenas de perseguição à beira mar, filmadas na ilha de Landsort, prenunciam as sequências de perseguição na neve em *O fora-da-lei e sua mulher*.

[59] Cf. documentário *A ilha de Bergman*, dirigido por Marie Nyreröd.

realizações — algumas com a colaboração de Sjöström —, como *Crise* (1945), *Chove sobre nosso amor* (1946) e *Sede de paixões* (1949), Bergman já evidencia a paixão sueca pelo registro paisagístico.[60]

Entretanto, o plano geral de paisagem adquire maior refinamento nos chamados "filmes de verão" bergmanianos.[61] Em *Juventude* (1950), a angústia objetiva mencionada por Kierkegaard espreita nos planos gerais da praia em que a bailarina Marie (Maj-Britt Nilsson) se diverte com seu namorado Henrik (Birger Malmsten). É durante uma brincadeira nesse local que Henrik se fere mortalmente. *Monika e o desejo* apresenta, novamente, a frágil tranqüilidade de uma praia filmada em planos gerais cuja aparente serenidade oculta uma iminente perturbação. Através da angústia na natureza emanada dos planos gerais litorâneos, Bergman exibe a derrocada da relação amorosa do casal Monika e Harry (Lars Ekborg).

Indubitavelmente, alguns dos instantes mais angustiantes da obra do cineasta sueco são filmados no seio da natureza. Nos filmes *O sétimo selo* e *A*

[60] As cenas iniciais de *Crise*, com planos gerais sucessivos da pequena cidade onde vive a protagonista, indicam uma tendência que iria se consumar ao longo de toda filmografia bergmaniana.

[61] Essa designação talvez não faça muito sentido ao público brasileiro devido às traduções equivocadas dos filmes que compõem esse conjunto. Assim, *Juventude*, cujo título original é *Sommarlek*, poderia ser traduzido como *Férias de verão*. Da mesma forma, *Monika e o desejo*, cujo título original é *Sommaren med Monika*, poderia ser traduzido como *O verão com Monika*. Finalmente, *Sorrisos de uma noite de amor*, filme que assegurou ao diretor sueco reconhecimento internacional, poderia ser vertido do original *Sommarnattens leende* para *As alegres noites de verão*.

fonte da donzela, por exemplo, a angústia objetiva se torna um componente da estória quando os personagens adentram a floresta. Expressivo símbolo medieval da angústia — algo evidente em *O sétimo selo* numa das falas da personagem Mia (Bibi Andersson): *seria bom sermos escoltados pela floresta. Ouvi dizer que está cheia de fantasmas e demônios.* —, a floresta guarda consigo o misterioso incógnito que a habita. Encarnação perfeita do que é indeterminado, nela, infinitas possibilidades encontram-se igualmente à espreita. É em meio ao fascínio assustador deste ambiente que os personagens bergmanianos irão confrontar-se com as incertezas que cercam um local desconhecido por eles.

Em *O sétimo selo*, quando o cavaleiro Antonius Block conduz seus companheiros pelos meandros florestais, todo tipo de transtorno acontece. Primeiro, o ferreiro Plog (Åke Fridell) se depara com sua mulher adúltera e o amante saltimbanco. Na seqüência, a morte faz deste sua primeira vítima. Mais adiante, durante um descanso noturno, a caravana é surpreendida por um grupo de carrascos, o qual executará uma jovem considerada herege. Após vivenciar a dramática execução da jovem, o grupo assiste à chocante morte de uma vítima da peste. É também na floresta que o cavaleiro receberá o veredicto final da Morte ao ser derrotado no jogo de xadrez.

Esta seqüência de infortúnios faz com que, três anos após realizar esse filme, Bergman aprimore ainda mais sua visão da angústia inerente à floresta. Em *A fonte da donzela*, a chegada das jovens Karin e Ingeri (Gunnel Lindblom) ao local é anunciada por um plano geral que opõe a limpidez da clareira ao sombrio adensamento florestal. A sensação angustiante é também reforçada pelo longo silêncio dos personagens ao adentrar o lugar. São perceptíveis somente os sons

provenientes da natureza, como o barulho das águas do córrego e o relinchar dos cavalos. Além disso, a recepção de um tipo excêntrico como o bruxo, habitante da entrada da floresta, mostra algumas das possibilidades assustadoras e fascinantes deste ambiente em que a jovem donzela será estuprada e morta por pastores.

É interessante notar que a inocência de Karin predomina sobre o temor dos confins da floresta. Incumbida por seus pais de levar velas à igreja para a missa da Paixão de Cristo, nenhum incômodo parece desviá-la de seu obstinado propósito. Sem dúvida, isto decorre do fato da inocência ser um estado de ignorância acerca do Bem e do Mal, já que é ela que impede a donzela de ser neutralizada pela angústia em sua tarefa. A mesma conduta não se vê em Ingeri, que, apesar de jovem, não compartilha da mesma inocência de sua companheira de viagem. Visivelmente perturbada na entrada da floresta, e receosa que seu desejo pagão de morte se concretize, a serviçal é tomada por uma angústia arrebatadora. Esta angústia intensa não é um atributo exclusivo desta personagem, mas, segundo Kierkegaard, algo natural do sexo feminino.

O filósofo considera a mulher mais sensual que o homem. Para ele, isto se evidencia tanto estética quanto eticamente, pois a mulher só se realiza plenamente como tal na beleza e na procriação. No caso da beleza, Kierkegaard destaca que *sempre que a beleza reina, produz uma síntese de onde é excluído o espírito.* [62] Sobre a procriação, as Escrituras dizem *que o desejo da mulher deve*

[62] Cf. CA, capítulo II, parágrafo 2, página 91.

sempre visar o homem. [63] O fato da mulher ser mais sensual implica que um dos termos da síntese espiritual feminina acabe tendo um peso maior do que o outro — neste caso, o corpo em detrimento da alma. Desse modo, o abismo que separa os termos da relação será ainda maior quando se instituir o espírito, *...e a angústia disporá de mais campo aberto no âmbito de possibilidades da liberdade.* [64] Logo, sendo a mulher mais sensual do que o homem, será também mais angustiada.

A questão da mulher ser mais angustiada que o homem é algo que perpassa todas as realizações de Bergman. Sua atração pelo universo feminino é manifesta neste depoimento: *as atitudes, as reações, o comportamento, a psicologia das mulheres me fascinam, me comovem, me estimulam* [65]. A angústia relativa às mulheres é tão explorada pelo diretor a ponto de realizar filmes como *Gritos e sussurros* e *Persona*, praticamente protagonizados apenas por mulheres. Uma das personagens mais marcantes de sua obra, Monika transborda sensualidade e, por extensão, se mostra excessivamente angustiada. Seu misto de sensualidade e angústia é responsável por uma das cenas mais ousadas da filmografia do cineasta, quando, ao receber o tradicional *close-up* bergmaniano, Harriet Andersson *deixa de olhar o ator com quem contracena e olha fixamente para a objetiva. Pela primeira vez na história do cinema um ator estabeleceu um contato direto e impudico com o público.* [66]

---

[63] Cf. Idem, página 92.

[64] Cf. Idem, página 90.

[65] Cf. PB, o universo de Bergman, página 131.

[66] Cf. BERGMAN, Ingmar. Imagens, outros filmes, página 294. Tradução de Alexandre Pastor. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2001.

Mas, independentemente do sexo, Kierkegaard observa que qualquer indivíduo está exposto às modificações da angústia ulterior à queda. O filósofo explica que, após a perda da inocência com o primeiro pecado individual, a angústia adquire um contorno diverso do precedente. O primeiro pecado instaura no indivíduo a diferença entre o Bem e o Mal, fazendo o nada angustiante se relacionar a alguma coisa. A partir de então, a liberdade infinita nascida do nada do possível toma consciência de que pode escolher entre o Bem e o Mal. Dessa consciência individual do Bem e do Mal provém dois tipos de angústia relacionados a ambos os objetos.

Tanto a angústia do Bem quanto a do Mal ocorrem quando o indivíduo instaura o pecado e aí permanece. Ao ser instituído o pecado, uma possibilidade do Mal é abolida. Entretanto, a realidade é dinâmica e, instantaneamente após uma possibilidade ser concretizada, o porvir emerge oferecendo outras novas e infinitas. Essa característica do real possibilita que o Mal não cesse de rodear o indivíduo após consumar seu pecado. Tal fenômeno permite que esta pessoa caia ainda mais baixo ao condensar seu arrependimento em angústia de um novo pecado. Isso porque a angústia é um estado ambíguo que quer tanto *banir a realidade do pecado, mas não inteiramente*, quanto *consentir, até certo ponto, na realidade do pecado, embora não inteiramente* [67].

Ao direcionar sua atenção para outras possibilidades emergentes, a angústia parece esquecer a realidade do pecado anterior, aquiescendo com o que já foi estabelecido. Mas isso é apenas aparência. Jamais a angústia deixa de lado

[67] Cf. CA, capítulo IV, parágrafo 1, página 157.

aquela possibilidade consumada, já que, neste caso, o indivíduo passa a ter consciência do Bem e do Mal. Por isso, a cada nova série de possibilidades que surgir a ele, o Mal já estabelecido virá acompanhado da possibilidade de efetivação de outro. Kierkegaard atenta para o arrependimento ou remorso do pecado, pois é nele que o indivíduo institui seu ato pecaminoso. O perigo desse remorso resulta em duas vertentes: uma consiste em arrepender-se e simplesmente esquecer o ato cometido, cujo resultado imediato será um abrandamento da angústia; ou então se entristecer com a presença do pecado e angustiar-se com a possibilidade de outro, o que é a chamada angústia do mal.

Esse tipo de angústia assola alguns personagens de *A fonte da donzela*. Em nenhum deles o remorso do pecado se converte em esquecimento, mas costuma se transformar em aflição pela sua presença ou pela possibilidade de outro. No início do filme, os pais de Karin rezam perante a imagem do Cristo na cruz: *Deus Pai, Filho e Espírito Santo, com seus anjos proteja-nos hoje das armadilhas do demônio, salve-nos do pecado, da vergonha e do mal.* Em seguida, num gesto de sacrifício, a mãe se auto-flagela, o que provocará a censura do marido: *você mortifica demais a sua carne.* Kierkegaard condena o sacrifício por não julgá-lo um comportamento honesto com a culpa. Este equívoco se expressa na sua repetição, visto que decorre de um incessante rancor com a presença do pecado. O filósofo possui a convicção de que *só com o pecado surge a Redenção, sacrifício que não é possível repetir.* [68]

[68] Cf. Idem, capítulo III, parágrafo 3, página 144.

A angústia do mal se apossa também da serviçal Ingeri. Seu caso difere da mãe da donzela por ser um sofrimento relativo à possibilidade de um novo pecado. Na primeira cena do filme é mostrado seu pecado pagão. Tomada pela inveja e o desejo de matar Karin, a serviçal ora para uma divindade nórdica realizar seu intento. Quando, em sua viagem, as jovens chegam à floresta, a angústia de um novo pecado assalta Ingeri, deixando-a aflita com a possibilidade de seu desejo se concretizar e ela cair em pecado outra vez. Sua conduta é oposta à do pai de Karin. Arrependido com o assassinato dos pastores, ele pede perdão a Deus por seu ato, procurando se redimir com a construção de uma igreja no local em que sua filha foi assassinada. Neste caso, se relaciona honestamente com a culpa e se arrepende de verdade, querendo voltar a viver no Bem.

O Bem significa, naturalmente, a reintegração da liberdade, a redenção, a salvação, etc [69]. Conhecido também como *demoníaco*, o indivíduo angustiado do Bem é aquele que, ciente do Mal consumado em seu pecado, passa a angustiar-se com a possibilidade do Bem. Sendo o Bem sinônimo da liberdade, conclui-se que o demoníaco é aquele que se enclausura na não-liberdade. Ao procurar encerrar-se na não-liberdade, esse sujeito se torna também um *hermético*, retraído no Mal e avesso ao Bem de ser livre. O hermético se caracteriza por uma ausência ou exclusão da *interioridade*, categoria fundamental na filosofia kierkegaardiana, cuja correspondente direta é a *seriedade*. Obviamente que alguém que não se preocupa com seu próprio bem jamais poderá ser considerado

[69] Cf. Idem, capítulo IV, parágrafo 2, página 164.

sério, algo comprovado na futilidade de quem se fecha em si mesmo, sem, contudo, voltar-se verdadeiramente para si: este é o hermético.

Uma personagem bergmaniana que demonstra com clareza o instante em que é arrebatada pela angústia do Bem é Karin, de *Gritos e sussurros*. Quando sua irmã Maria a procura com o objetivo de consolidar uma amizade entre ambas, ela tenta fugir de qualquer maneira para evitar o contato. Com a insistência de Maria, e prestes a sucumbir a uma crise histérica, Karin desabafa: *Não quero que faça isso. Não quero. Não quero que seja boa comigo.* Da mesma maneira que Karin, outra personagem acossada em determinado instante por este tipo de angústia é Ingeri. Anteriormente assaltada pela angústia do Mal, após seu desejo de morte se concretizar, a serviçal não consegue se livrar da culpa pela morte da donzela. Assim, ao ser interpelada pelo pai de Karin, ela implora: *Mate-me primeiro. Minha culpa é maior que a deles. Eu desejei aquilo.*

No final de *O conceito de angústia*, Kierkegaard ressalta como é essencial para o indivíduo o aprendizado da angústia. Seu mérito reside no fato de ser um conhecimento edificante desprovido de qualquer aspecto teórico. Muito mais útil para si do que qualquer outro ensinamento catedrático, tomar consciência da angústia é ao mesmo tempo conscientizar-se de sua própria existência. Desde que encarado de forma honesta, sem concessões à atitudes dissimuladas que visem obliterar os transtornos inerentes a essa experiência, esse aprendizado faz o indivíduo amadurecer interiormente para encarar com autenticidade as dificuldades que a vida lhe impõe. Um personagem como o menino Alexandre, relutante em encarar a morte do pai no início do filme, posteriormente adquire

suficiente coragem para enfrentar os transtornos a que é submetido junto com sua família, o que se verifica em sua serenidade ao final do filme.

O PARADOXO E A FÉ

Em seu livro *Migalhas filosóficas*, Kierkegaard aponta que *o paradoxo é a paixão do pensamento, e o pensador sem um paradoxo é como o amante sem paixão, um tipo medíocre.* [70] Segundo o filósofo, este paradoxo vem à tona quando o ser humano pressente que algo lhe falta. Essa sensação que impulsiona o pensador na direção do que lhe falta, faz o pensamento descobrir algo que ele próprio não pode pensar: o desconhecido. Algo que não se pode conhecer é considerado um limite do intelecto. Mas, ao se confrontar com seu limite, a inteligência é ainda mais impelida a ultrapassá-lo, numa tarefa que se revela frustrante para o intelecto, dado sua impotência em realizá-la.

Portanto, quando o pensamento, a razão ou a lógica não conseguem penetrar algo racionalmente absurdo, como Deus, atesta-se que eles se encontram diante de um paradoxo incompreensível para o entendimento humano. Porém, como o ser humano pode lidar com o paradoxo sem desesperar diante da incapacidade de apreendê-lo racionalmente? De acordo com Kierkegaard, somente a fé possibilita viver plenamente o paradoxo, uma vez que este não se trata de uma mera categoria lógica, mas de uma postura frente à existência.

[70] Cf. KIERKEGAARD, S. Migalhas Filosóficas, capítulo III, página 61. Tradução: Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Editora Vozes: Petrópolis, 1995. Posteriormente esta obra será citada como MF.

Qualquer tentativa de explicação do paradoxo, isto é, de tentar mediá-lo pela razão, implica a ausência da fé e a consequente presença de uma crise religiosa.

Em *Luz de inverno* (1962), Bergman trata dessa questão da ausência da fé motivada por uma tentativa de adentrar o paradoxo através de uma mediação racional. O filme narra a estória de Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), um pastor em crise religiosa por não conseguir compreender os desígnios de Deus e Sua suposta indiferença frente às mazelas que atormentam o ser humano em sua existência. O desespero que acomete Tomas nessa situação extravasa sua interioridade e atinge suas relações pessoais. É o que ocorre quando ele rejeita a afeição que uma professora lhe devota ou hesita em transmitir serenidade ao pescador angustiado com um iminente apocalipse nuclear, algo expresso no seguinte discurso proferido pelo pastor ao pescador e sua esposa:

> *Todos sentem este medo de certa forma. Temos que confiar em Deus.* (longa pausa acrescida de uma leve hesitação) *Vivemos nossas vidas simples e atrocidades ameaçam a segurança do nosso mundo. É tão opressivo e Deus parece tão distante... me sinto tão impotente. Não sei o que dizer. Compreendo seu desespero mas devemos continuar vivendo.*

A incapacidade de Tomas em tranqüilizar o pescador e sua esposa faz com que este retorne à sacristia a fim de conversar sozinho com o pastor. Essa nova tentativa de consolo se inicia com uma conversa sobre banalidades, seguida de um desabafo de Tomas sobre a morte de sua mulher e uma tentativa de transmitir

otimismo por meio de seu próprio exemplo de superação. O fracasso do pastor em sua empresa culmina no suicídio do pescador, o qual, antes de dar cabo de si, presencia um acesso de desespero demoníaco em Tomas, manifestado nestes termos:

> *Quero que saiba que não sou um bom sacerdote. Tinha fé numa imagem improvável e particular de um Deus paterno. Um Deus que amava a humanidade, mas a mim acima de tudo. Percebe que erro monstruoso eu cometi? Um sacerdote ignorante, infeliz e ansioso. Fazia minhas preces para um Deus-eco que me dava respostas agradáveis e bênçãos tranqüilizadoras. Toda vez que confrontava Deus com questões reais, percebia que Ele se transformava em algo feio e revoltante. Um Deus-aranha, um monstro. Então tentei colocá-Lo a parte da vida mantendo a imagem que tenho Dele só para mim. A única pessoa a quem mostrei meu Deus foi minha esposa. Ela me apoiou, me incentivou e me ajudou. Tapou os buracos. Nossos sonhos... se Deus não existe isso realmente faria alguma diferença? A vida se tornaria compreensível. Seria um alívio. E a morte seria a extinção da vida. O fim do corpo e do espírito. Crueldade, solidão e medo... todas estas coisas seriam claras e transparentes. O sofrimento é incompreensível, portanto não exige explicação. Não existe um criador. Nenhum provedor da vida. Nenhum desígnio.*

A prostração do pastor diante do paradoxo é intensificada por sua suposição de que bastaria dedicar-se a uma instituição religiosa para consolidar sua fé cristã. Kierkegaard considera esse “cristianismo institucionalizado” incongruente com a fé, porquanto essa religiosidade restrita ao âmbito dos ritos da Igreja está mais vinculada à moralidade do que propriamente à religião. Isso se deve ao fato deste “cristianismo institucionalizado” não acarretar a incompreensível vivência interior do paradoxo, mas o cumprimento de deveres morais aceitos por todos. Neste sentido, o indivíduo realiza o geral em detrimento de sua própria interioridade, permanecendo restrito à esfera do estádio ético.

Posto que o geral implica a moralidade, esta é aplicável, a cada instante, a todos que participam dele. A moralidade é imanente em si mesma, não possuindo nenhum tipo de causa final exterior a ela, já que ela é a causa final de tudo que lhe é exterior. Assim, do ponto de vista do geral, o indivíduo não pode ir além da moralidade, pois, na medida em que tem a moral como causa de si, ele é considerado como ser imediato, sensível e psíquico, cuja tarefa é desvencilhar-se de sua individualidade para atingir a generalidade. Caso queira reivindicar sua individualidade perante o geral, comete um erro contra este, do qual só poderá se eximir por meio do arrependimento e do reconhecimento do geral.

A fé é paradoxal porque coloca o indivíduo acima do geral em um movimento de repetição. Após ter permanecido subordinado ao geral, o indivíduo se isola acima do geral em uma relação absoluta com o Absoluto (Deus). Tal posição do indivíduo escapa a qualquer mediação da racionalidade ou da moral próprias do geral, pois se constitui em um paradoxo eternamente inacessível ao pensamento: a fé. A impossibilidade de conciliar, mediar, o paradoxo com o geral

reside em não haver um princípio moral superior que justifique moralmente a fé, a qual ultrapassa os limites do estádio ético. Portanto, a fé implica uma suspensão da moralidade enquanto causa final do indivíduo, ou seja, uma suspensão teleológica da moralidade.

Dessa forma, os deveres morais comuns a um "cristianismo institucionalizado" não guardam nenhuma correspondência com o dever religioso. Kierkegaard observa que, sob o ponto de vista da noção de "dever", própria da moral, não há um dever para com Deus, pois tal mediação externa na conduta individual — dever moral oriundo do geral — não permite entrar em contato com o divino. Isso porque a relação com o divino é interior, o que impede qualquer mediação exterior de realizar o mesmo movimento. Portanto, somente a interioridade da fé é capaz de proporcionar o contato com o divino, já que somente o paradoxo possibilita falar em um "dever" para com Deus.

É por meio do paradoxo que *o Indivíduo determina a sua relação com o geral tomando como referência o absoluto, e não a relação ao absoluto em referência ao geral.*[71] Trata-se, portanto, de um dever "absoluto" para com Deus, o que manifesta a superioridade do indivíduo sobre o geral. Contudo, Kierkegaard ressalta que o paradoxo não abole a moral, apenas lhe dá uma expressão diferente, relativizando-a em relação à absoluta unidade de um dever que não pode ser relativizado; exatamente por ser um dever absoluto. Assim, por exemplo, o dever moral de amor para com o próximo perde a prioridade que possuía

[71] Cf. KIERKEGAARD, S. Temor e tremor, problema II, página 293. Tradução de Maria José Marinho. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1988 (Coleção Os Pensadores).

anteriormente no âmbito moral, sendo relativizado em relação ao dever absoluto do amor para com Deus.

Embora a superação do dever moral pelo dever absoluto da fé seja proveniente da incompatibilidade entre o paradoxo e o geral, assim como a posse da fé não aniquila a moral — apenas a relativiza —, a vivência do paradoxo não acarreta um exílio do geral. Entretanto, o indivíduo que escolhe viver no paradoxo sofre uma angustiante situação no âmbito do geral. O efeito instantâneo de sua superação do dever moral é a própria incompreensão pelo geral e a consequente condenação a um doloroso isolamento. Essa dor da incompreensão é mostrada por Bergman no seguinte discurso de *Luz de inverno*, quando o sacristão (Allan Edwall) comenta com o pastor que o sofrimento físico de Cristo foi ínfimo se comparado à solidão a qual Ele foi submetido:

> *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 4 horas, certo? Sinto que ele sofreu muito mais em outro aspecto. Talvez eu esteja errado. Mas pense em Getsêmani, pastor. Todos os discípulos de Cristo adormeceram. Eles não haviam entendido o sentido da última ceia. E quando os guardas chegaram, eles fugiram e Pedro O negou. Cristo já conhecia seus discípulos há 3 anos. Eles conviviam dia e noite mas nunca entenderam o que Ele pretendia. Eles O abandonaram, todos*

> *eles. Ele ficou totalmente sozinho. Isto deve ter sido um grande sofrimento. Perceber que ninguém o compreende. Ser abandonado quando precisa contar com alguém. Isto deve ser extremamente doloroso.*

A solidão do paradoxo é acompanhada de outro elemento importante: o silêncio. Posto que do ponto de vista do geral o indivíduo é considerado inferior a esta esfera, cabe-lhe o dever moral de jamais se manter oculto diante dela, atendendo à exigência de sempre se manifestar e jamais viver em segredo. O rigor da realidade do geral não admite que o oculto permaneça em segredo, pois tudo o que acontece neste âmbito se faz pela mediação da moral — responsável por justificar todo tipo de conduta. Sob essa perspectiva, a conduta do *cavaleiro da fé* [72] se torna inadmissível, pois, ao invés de ignorar o segredo, ele o preserva em detrimento da moralidade mediadora do geral. Isso porque *a fé é esse paradoxo, e o Indivíduo não pode de forma alguma fazer-se compreender por ninguém.*[73]

O silêncio do *cavaleiro da fé* é motivado pela impossibilidade de ser compreendido no geral. *A palavra, que permite traduzir-me no geral, é um apaziguamento para mim*[74]. Porém, o paradoxo não admite a mediação da palavra, daí a angustiante necessidade de silenciar acerca daquilo que é incompreensível. Assim, a segurança do recurso à argumentação, que possibilita

[72] Termo utilizado por Kierkegaard para se referir ao indivíduo provido de fé.

[73] Cf. Ibidem, p. 294.

[74] Cf. Idem, problema III, p. 321.

sua conduta ser aceita pelo geral, é vetada ao *cavaleiro da fé*, o qual guarda consigo a *terrível responsabilidade da solidão*[75]. O cavaleiro da fé *não pode falar, pois não pode fornecer a explicação definitiva (de forma a ser inteligível) de que* [a posse da fé] *se trata duma prova; mas, o que é notável, uma prova em que a moral constitui a tentação. O homem em semelhante situação é um emigrante da esfera do geral*[76].

Bergman demonstra perspicácia ao tratar dessa questão do conflito entre o silêncio do paradoxo e a expressão do geral pela palavra. Contribuíram para isso, a sua introdução no meio cinematográfico como roteirista — no departamento de roteiros da *Svensk Filmindustri* — e o início da carreira de diretor após uma década da consolidação do cinema falado. Dessa forma, a experiência como roteirista permitiu que ele adquirisse um domínio consistente da argumentação. Igualmente, a estreia após o estabelecimento do falado lhe proporcionou um razoável conhecimento acerca das potencialidades desta técnica emergente. Portanto, a partir do domínio da palavra e dos recursos do falado, Bergman exibe a impotente relação verbal de alguns personagens com o paradoxo da fé.

Esta conduta é vista no protagonista de *O sétimo selo*, o cavaleiro Antonius Block. Ao regressar das Cruzadas, tendo vivido todas as desgraças deste empreendimento, além dos inúmeros infortúnios de uma época sombria, ele busca um sentido para o sofrimento que o cerca. Em várias entrevistas, Bergman alerta sobre a temática de seu filme, que, para ele, *é bastante simples: o homem e a sua*

[75] Cf. Ibidem.

[76] Cf. Ibidem, p. 322.

procura eterna de Deus, tendo apenas a morte como única certeza. [77] Esse incessante questionamento à procura de uma justificativa racional que permita conhecer Deus desespera o cavaleiro, o qual se mostra renitente com sua ignorância acerca da divindade. Seu inconformismo é mostrado durante esta confissão a um suposto monge que revela ser a própria Morte:

Cavaleiro: O vazio é um espelho que reflete no meu rosto. Vejo minha própria imagem e sinto repugnância e medo. Pela indiferença ao próximo, fui rejeitado por ele. Vivo num mundo assombrado, fechado em minhas fantasias.

Morte: Agora quer morrer?

Cavaleiro: Sim, eu quero.

Morte: E pelo que espera?

Cavaleiro: Pelo conhecimento.

Morte: Quer garantias?

Cavaleiro: Chame como quiser. É tão inconcebível tentar compreender Deus? Por que ele se esconde em promessas e milagres que não vemos? Como podemos ter fé se não temos fé em nós mesmos? O que acontecerá com aqueles que não querem ter fé ou não tem? Por que não posso tirá-lo de dentro de mim? Por que ele vive em mim de uma forma humilhante apesar de amaldiçoá-lo e tentar tirá-lo do meu coração? Por que apesar de ele ser uma falsa realidade eu não consigo ficar livre? Você me ouviu?

Morte: Sim, ouvi.

[77] Cf. PB, filme por filme, página 204.

Cavaleiro: Quero conhecimento, não fé ou presunção. Quero que Deus estenda as mãos para mim, que mostre seu rosto, que fale comigo.

Morte: Mas Ele fica em silêncio.

Cavaleiro: Eu o chamo no escuro, mas parece que ninguém me ouve.

Morte: Talvez não haja ninguém.

Cavaleiro: A vida é um horror. Ninguém consegue conviver com a morte e na ignorância de tudo.

Morte: As pessoas quase nunca pensam na morte.

Cavaleiro: Mas um dia na vida terão de olhar para a escuridão.

Morte: Sim, um dia.

Cavaleiro: Eu entendo. Temos de imaginar como é o medo e chamar esta imagem de Deus.

Morte: Está nervoso.

O inconformismo de Block é uma postura típica de alguém situado na esfera do geral. Habituado com a mediação da palavra na justificação de qualquer postura perante a existência, o cavaleiro se desespera por não conseguir encontrar argumentos para justificar a fé. A exigência de que a irracionalidade do paradoxo se manifeste por meio de uma justificação racional submete Block a um incansável questionamento que, invariavelmente, se revela inócuo. Alheio ao fato do paradoxo não admitir a mediação da palavra, o cavaleiro ignora o silêncio inerente à interioridade da fé e se volta para a busca de uma evidência que permita compreender Deus.

Kierkegaard observa que, nessa vontade de compreender Deus, o obstinado interesse da inteligência em tentar conhecer o que lhe é inacessível poderá fazer com que ela tente demonstrar a existência Dele. Isto implicará o descuido de um fato determinante, explicitado minuciosamente na reflexão kierkegaardiana. O filósofo dinamarquês pondera que *a demonstração toda se transforma sempre em algo completamente diferente, em um desenvolvimento exterior da conclusão que tiro ao ter admitido que o objeto em questão existe. Assim, minha conclusão nunca termina na existência, mas sim eu tiro conclusões a partir da existência, quer eu me movimente na esfera dos fatos sensíveis e palpáveis, quer no domínio do pensamento.* [78]

Sendo assim, a existência do Deus não é algo que necessite de prova, pois é um pressuposto, um *salto* sobre o intelecto efetuado pelo indivíduo em determinado *instante*. Diversamente do ser humano, o qual não possui uma relação absoluta entre sua existência e suas obras — ou seja, algo realizado por um indivíduo é passível de ser realizado por qualquer outro —, a essência do Deus envolve existência — sendo suas obras realizáveis somente por Ele. Deste modo, se no caso do ser humano não é possível deduzir a existência a partir de seus feitos, já que estes podem ser realizados por qualquer um, no caso do Deus, seus feitos instantaneamente comportam sua existência.

Com efeito, na medida em que se pressupõe a existência de obras inacessíveis imediatamente ao intelecto, como *a sabedoria na natureza, a*

[78] Cf. MF, capítulo III, página 65.

bondade, ou a sabedoria no governo do mundo [79], pressupõe-se também o Deus, posto que tais feitos são intrínsecos a Ele. Portanto, não são demonstrações acerca da essência divina que provam Sua existência, mas a *confiança* individual, ou a pressuposição da existência dessas obras. Qualquer tentativa de furtar-se a esta realidade resultará numa fatigante e interminável tarefa. É o que se vê em um novo diálogo com a Morte no instante que precede a execução de uma jovem herege:

Morte: Você nunca pára de questionar?

Cavaleiro: Nunca vou parar.

Morte: Mas não tem respostas.

Kierkegaard ressalta que quando o indivíduo pressupõe o Deus, ele recebe Deste a condição para perceber que Ele é o Absolutamente-Diferente. Esta diferença absoluta reside na situação em que o indivíduo se encontra, uma situação de não-verdade. O Deus, e somente Ele, lhe dá a tanto a condição de tomar consciência do pecado — na qual ele percebe que é o próprio culpado desta diferença absoluta —, quanto de abolir o próprio pecado — transformando a diferença absoluta numa igualdade absoluta —, pois *o mesmo paradoxo tem essa dupla natureza pela qual se mostra como o absoluto: negativa, ao colocar em*

[79] Cf. Idem, página 68.

descoberto a diferença absoluta do pecado; positiva, ao querer abolir esta diferença absoluta na igualdade absoluta. [80]

O filósofo acrescenta que *se o paradoxo e a inteligência toparem um com o outro na compreensão mútua de sua diferença, este encontro será feliz*, porém, *se o encontro não se dá na compreensão, então a relação é infeliz... poderíamos caracterizá-lo mais precisamente como:* o escândalo*.* [81] No instante em que o paradoxo surge, a inteligência logo o percebe como diferente. Entretanto, com o advento do paradoxo no instante, emerge também a possibilidade do escândalo. A menos que o paradoxo e a inteligência se abandonem à própria perdição no instante da paixão — e é isto que o paradoxo quer, pois é aí que eles podem se igualar—, virá à tona o escândalo.

De acordo com Kierkegaard, *a realidade do homem devia consistir em existir* Isolado *perante Deus* [82], porém isto é algo inconcebível para os homens, algo digno de loucura, pois como eles podem confiar sua própria vida a algo que não lhes dê a menor certeza material? Contudo, para viver deste modo é necessário que o indivíduo tenha uma *humilde coragem* [83] para ter como única certeza a fé. Humilde porque é preciso ter a consciência de que foi Deus quem o criou e que ele existe *perante* Deus, e coragem porque do *salto no escuro* da fé não decorre nenhuma certeza material acerca de Deus. Segundo o filósofo, aqueles que não possuem esta humilde coragem, se escandalizam. Agem assim

[80] Cf. Idem, página 74.

[81] Cf. Idem, página 75, 76.

[82] Cf. DH, livro IV, capítulo I; apêndice, página 385.

[83] Cf. Idem, página 387.

porque é algo que ultrapassa excessivamente sua própria medida, eles que vivem à medida do homem e que, desta maneira, nunca poderão elevar-se à altura de um ser tão extraordinário como Deus.

Eis o problema de Block. Seu erro, e, por conseguinte, seu pecado, está na necessidade de obter uma comprovação material que o conduza à fé. O cavaleiro deseja saber, ao invés de crer, faltando-lhe a ousadia de perder a razão para ganhar Deus. Para ter fé não há necessidade de uma prova palpável, mas é necessário apenas tê-la. Sua certeza consiste nela mesma, não sendo necessário nenhum suporte para que ela vigore. Por isso, Kierkegaard previne que o cristianismo só dá duas opções ao indivíduo: *escandaliza-te ou crê.* [84] Block opta pela primeira opção, o que não o impede de dar uma precisa descrição da fé ao jovem casal de atores: *A fé é uma aflição dolorosa. É como amar alguém que está no escuro e não sai quando chama...*

No filme *A fonte da donzela*, Bergman registra o fato da fé jamais advir da exterioridade, sendo inerente à interioridade do ser humano e, por esse motivo, não carecer de evidências materiais. O cineasta flagra o instante em que o pai de Karin tem de optar entre a crença e o escândalo. Após matar os assassinos de sua filha e vê-la morta na floresta, ele esboça uma reação de inconformismo, prontamente contida pela humildade de mostrar-se arrependido e querer redimir-se de seu pecado. Em oposição à postura de Block, o pai da donzela se abstém de tentar conhecer o desconhecido, decidindo crer em um Deus cujos desígnios lhe são incompreensíveis:

[84] Cf. Idem, livro V; capítulo II, página 414.

O Senhor viu. O Senhor viu. A morte de uma criança inocente e a minha vingança. O Senhor me permitiu! Não entendo Você! Não entendo Você! No entanto, agora eu imploro o Seu perdão. Não sei como recuperar a paz sozinho. Não conheço outro modo de viver. Eu prometo, Senhor aqui, perante o corpo de minha filha eu Lhe prometo que construirei uma igreja, como penitência pelo meu pecado. Ela será construída aqui. De pedra firme e com minhas mãos!

CONCLUSÃO

No intuito de realizar um estudo do cinema do diretor sueco Ingmar Bergman segundo a perspectiva dos conceitos do filósofo dinamarquês Soeren Aabye Kierkegaard, procurou-se traçar um paralelo entre as temáticas presentes nos filmes bergmanianos e nos escritos kierkegaardianos. Desse modo, priorizou-se a questão da escolha individual perante a existência, tema que atravessa simultaneamente a obra do filósofo e do cineasta. Na medida em que esse aspecto da obra de ambos suscita conceitos importantes, como o desespero, a angústia e a fé, o contato do público com eles conduz estas pessoas a uma experiência edificante, na qual elas renunciam à passividade e assumem uma reflexão sobre a existência.

Assim, este estudo se caracterizou, sobretudo, pela tentativa de enfatizar o caráter eminentemente ético das obras de Kierkegaard e Bergman. Conservando sempre em mente o vínculo da filosofia kierkegaardiana com a religião cristã, as realizações bergmanianas foram continuamente perpassadas por conceitos construídos à luz das Sagradas Escrituras. Neste sentido, a convicção do filósofo dinamarquês de que o indivíduo possui um devir de ordem espiritual foi um elemento norteador do trabalho, pois acentuou o fato de que o interesse supremo do indivíduo diz respeito ao seu aperfeiçoamento ético-religioso, isto é, a sua interioridade.

Esse aperfeiçoamento ético-religioso foi tratado por meio de uma referência aos estádios existenciais conceituados por Kierkegaard. Responsáveis por distinguir o indivíduo em um modo de ser na existência, os três estádios foram brevemente apresentados e ilustrados com personagens dos filmes de Bergman. Porém, dois estádios foram tratados de maneira aprofundada: o ético e o religioso. O difícil salto de um ao outro foi abordado ao explicitar o limite imposto pela moral ao ético, a qual não admite que algo alheio, como a fé, se sobreponha a ela. A reciprocidade da fé em relação à moral foi tratada na oposição entre o dever moral do estádio ético e o dever absoluto do estádio religioso, mostrando que o indivíduo deve, em alguns momentos, relativizar a realização do geral em proveito da crença no Absoluto (Deus).

O estorvo em executar o salto de um estádio a outro foi realçado no enfoque de sensações aflitivas que permeiam todos os estádios e, por conseguinte, a interioridade individual. Aliás, o interesse pela interioridade particular e a conseqüente valorização do indivíduo contida na obra de Kierkegaard revelou a semelhança com a prioridade dada ao indivíduo na obra de Bergman. Foram sublinhados o desprezo do diretor sueco pelos estereótipos cinematográficos e a singularidade de cada um de seus personagens. Tal cuidado de Bergman se esclareceu na dificuldade enfrentada por um ator para fazer seu personagem expressar uma daquelas sensações: o desespero.

A expressividade do desespero foi objeto de uma discussão em torno do modo específico como o cineasta capta a conceituação kierkegaardiana do eu. Com o uso de um primeiro plano (*close-up*) peculiar, Bergman mergulha na síntese espiritual humana, mostrando que é na discordância decorrente da relação

entre os termos da síntese que reside o desespero. O recurso do *close-up* para mostrar a expressividade do desespero ensejou uma reflexão em torno dessa técnica. Valendo-se do teórico húngaro Béla Balázs para observar a relação entre o primeiro plano e a expressão facial de experiências da interioridade humana, aliado às ponderações do filósofo francês Gilles Deleuze quanto às condições para o primeiro plano transmitir plenamente esta expressividade, notou-se que Bergman foi influenciado por autores que atentaram para isto anteriormente.

Dessa forma, verificou-se que o zelo de alguns cineastas com aquilo que Deleuze chama de “composição interna do primeiro plano” foi determinante para Bergman compor seu *close-up* particular. Dentre aqueles que foram mais absorvidos pela técnica bergmaniana, citou-se o alemão F. W. Murnau e o dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Após breves observações sobre a filiação de Murnau ao cinema alemão da década de XX e a inovação de gêneros cinematográficos promovida por estes filmes, destacou-se a criatividade desse diretor alemão na realização do *Kammerspielfilm*. Imbuído de uma concepção de cinema distinta de seus contemporâneos, Murnau transmite tensão em seus primeiros planos por meio do movimento dos atores em direção à câmera.

Observou-se, então, a originalidade de Bergman em inverter esse movimento a fim de captar a manifestação da discordância desesperadora em seus personagens. Isto permitiu estudá-los sob o ponto de vista de um dos sintomas mais comuns do desespero: o segredo. Implícito no alerta kierkegaardiano sobre a ignorância das pessoas de seu destino espiritual, o segredo se mostrou um sintoma presente na maioria dos personagens de Bergman. Porém, explicitou-se que, conforme o grau de consciência de si, o

segredo deixa de ser preponderante, contribuindo para que o indivíduo sofra um acréscimo em seu desespero. Assim, foram estudados nos personagens bergmanianos os mais diversos tipos de desespero, sejam estes relacionados aos termos da síntese ou aos graus de consciência individuais.

Devido à prioridade da questão da decisão pessoal neste estudo, foi tratado o risco que ela implica a cada vez que é exigida. Uma vez que o risco é o correlato da incerteza e concerne a cada indivíduo particular, abordou-se na filmografia de Bergman outra sensação aflitiva intrínseca às escolhas individuais: a angústia — conceito fundamental na filosofia de Kierkegaard. Utilizando como pano de fundo o mito da queda situado no *Gênesis* bíblico, foram tratadas na obra do cineasta sueco questões kierkegaardianas como a inocência, *a angustiante possibilidade de poder* [85] despertada pela liberdade, o pecado, a angústia objetiva, a angústia feminina e as angústias do Bem e do Mal.

A angústia objetiva ou angústia na natureza foi abordada na obra do cineasta sueco paralelamente ao modo como ele utiliza a técnica do plano geral para representá-la na tela de cinema. Neste sentido, atentou-se para o fato de Bergman se inserir em uma tradição do registro paisagístico contida na cinematografia sueca. Posto que talvez o maior representante desse legado seja o diretor e ator sueco Victor Sjöström, tido como um mestre por Bergman, observou-se como a influente presença de planos de paisagem na obra daquele cineasta culminou na adoção bergmaniana do plano geral para filmar paisagens cuja beleza é espreitada pela angústia.

[85] Cf. CA, capítulo 1, parágrafo 5, página 61.

Além disso, foi mostrado como Bergman se vale da cenografia e da iluminação para propiciar a atmosfera — conceito igualmente importante para Kierkegaard — angustiante de seus filmes. Novamente, comentou-se a influência do cinema alemão da década de 20 e suas contribuições no domínio da estilização cenográfica e dos contrastes de luz e sombra. Entretanto, ressaltou-se que o êxito na aplicação dos artifícios do cinema alemão se deveu à colaboração de uma equipe composta por profissionais talentosos, como os fotógrafos Gunnar Fischer e Sven Nykvist e o cenógrafo P. A. Lundgren.

Finalmente, uma vez mais se discorreu sobre a decisão pessoal nas obras de Kierkegaard e Bergman. Dessa vez, sob o ponto de vista do paradoxo cristão e sua incognoscibilidade. Indicou-se como a tentativa do pensamento de penetrar algo racionalmente absurdo se mostra frustrante e conduz o indivíduo ao desespero. Após apontar que este desespero advém do fato do paradoxo não ser uma categoria lógica, mas uma postura perante a existência, mostrou-se que somente a fé permite vivê-lo integralmente, pois qualquer tentativa de mediá-lo pela razão implica uma carência de fé. Tal questão foi tratada por meio de um personagem bergmaniano: um pastor em crise religiosa.

O paradoxo também foi discutido do ponto de vista da impossibilidade de sintetizar os estádios ético e religioso. Embora a vivência do paradoxo não ocasione um isolamento do geral, alertou-se para o modo como a incompreensão daquele no âmbito deste condena o indivíduo religioso a uma angustiante solidão. Sob essa perspectiva, uma vez que no geral toda conduta é justificada racionalmente pela via argumentativa, foi abordado um conceito kierkegaardiano ligado à esfera do religioso: o silêncio. Discorreu-se, então, acerca da

necessidade do cavaleiro da fé silenciar diante do geral sobre o paradoxo, visto que este não admite a mediação da palavra e, por isso, não pode ser compreendido — e, consequentemente, aceito — por aquele.

Verificou-se a perspicácia de Bergman no tratamento dado em sua filmografia a essa questão do choque entre o silêncio do paradoxo e a expressão do geral pela palavra. Ao lembrar a experiência prévia do diretor sueco como roteirista e o posterior início de carreira na direção após uma década do estabelecimento do cinema falado, comentou-se a contribuição destes acontecimentos para um domínio da argumentação e das possibilidades da técnica do falado. Assim, foi apontado que, a partir do domínio desses recursos, Bergman conseguiu exibir a impotente relação verbal de alguns personagens com o paradoxo da fé.

Através dos incessantes questionamentos do cavaleiro Antonius Block acerca de Deus, percebeu-se a inocuidade da tentativa de dar um sentido ao paradoxo pela via da demonstração de Sua existência. Então, atentou-se que, se a inteligência não compreender sua diferença em relação ao paradoxo, sobrevirá aquilo que Kierkegaard chama de “escândalo”. Isto porque somente o silêncio da fé — cuja verdade é alheia a qualquer demonstração, pois reside em si mesma — permite adentrar o paradoxo, já que a decisão de crer implica a ousadia de abandonar a razão. Dessa forma, em contraposição aos questionamentos do cavaleiro, a fé de outro personagem foi mencionada para evidenciar que, segundo

o filósofo dinamarquês, o cristianismo só dá duas opções ao indivíduo: *...escandaliza-te ou crê.* [86]

Portanto, foi através dessa questão da escolha individual perante a existência que o caráter eminentemente ético das obras de Kierkegaard e Bergman foi ressaltado ao longo deste trabalho. Mediante um estudo dos recursos cinematográficos utilizados pelo cineasta sueco para abordar os conceitos do filósofo dinamarquês suscitados em sua obra, observou-se no cinema bergmaniano o papel fundamental desempenhado por elementos da linguagem cinematográfica, como o primeiro plano, o plano geral, a cenografia, a iluminação, o roteiro e o som, e sua relação com conceitos kierkegaardianos, como o eu, o desespero, a angústia e o paradoxo.

[86] Cf. DH, livro V; capítulo II, página 414.

BIBLIOGRAFIA

ARMANDO, Carlos. O Planeta Bergman. Editora Oficina de Livros: Belo Horizonte, 1988 (Coleção Saco de Gatos).

BALÁZS, Béla; XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Tradução: João Luiz Vieira. Edições Graal: São Paulo, 2008.

BAZIN, André. Qu' est-ce que le cinéma? Éditions du Cerf: Paris, 2007.

BERGMAN, Ingmar. Lanterna Mágica. Tradução: Alexandre Pastor. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1988.

_____. Imagens. Tradução: Alexandre Pastor. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2001.

BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. O Cinema Segundo Bergman. Tradução: Lia Zatz. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1977 (Coleção Cinema v. 5).

BRAGG, Melvyn. O Sétimo Selo. Tradução: José Laurenio de Melo. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1995 (Coleção Artemídia).

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem-movimento. Tradução: Stella Senra. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

_____. Cinema 2: a imagem-tempo. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. Editora Brasiliense: São Paulo, 1990.

EISNER, Lotte. A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução: Lúcia Nagib. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1985.

GARDINER, Patrick. Kierkegaard. Tradução: Antonio Carlos Vilela. Edições Loyola: São Paulo, 2001.

KIERKEGAARD, Soeren. Oeuvres Complètes. Traduction par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Éditions de l'Orante: Paris, 1977.

_____. O Desespero Humano, Diário de um Sedutor, Temor e Tremor. Traduções respectivas: Adolfo Casais Monteiro, Carlos Grifo e Maria José Marinho. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1974 (Coleção Os Pensadores).

_____. O Conceito de Angústia. Editorial Presença: Lisboa, 1972.

_____. Migalhas Filosóficas. Tradução: Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Editora Vozes: Petrópolis, 1995.

_____. O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates. Tradução: Álvaro Valls. Editora Vozes: Petrópolis, 1991.

_____. Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor. Tradução: João Gama. Edições 70: Lisboa, 1986.

_____. Johannes Climacus ou é preciso duvidar de tudo. Prefácio e notas: Jacques Lafarge. Tradução: Silvia Saviano Sampaio. Revisão: Álvaro Valls e Else Hagelund. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2001.

MORIN, Edgar. As Estrelas: mito e sedução no cinema. Tradução: Luciano Trigo. Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 1989.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo