

Strindberg and Bergman: the intimate drama

Strindberg e Bergman: o drama íntimo

Eduardo Barroso

Escola Superior de Media Artes e Design, Portugal

José Alberto Pinheiro

Escola Superior de Media Artes e Design, Portugal

Abstract

This paper focuses on the aesthetic, thematic, and biographical convergences between August Strindberg (1849-1912) and Ingmar Bergman (1918-2007), writers who shaped the way we understand drama in contemporary times. We examine how Strindberg broke with mass theatre, establishing the foundations of Swedish modernity. Influenced by Zola or Antoine, he favored a psychological immersion and a naturalistic approach, which was a fertile seed in Bergman's mind. The main focus of the proposed analysis lies in the concept of Intima Teatern (Intimate Theatre) — coined by Strindberg in 1907 — and in its decisive influence on the filmmaker's vision. According to Bergman, the playwright was a constant presence, in an intermittent state of attraction and repulsion; while denying a close, temperamental affinity, he nevertheless states that Strindberg "expressed things that I had experienced and for which I could not find words" (Björkman 1968). Bergman's cinema inherits much more than a rejection of conventional staging. He also brings to his films set economy and psychological density, often enhanced by his mastery in the use of close-ups as a mirror of the soul. Based on our proposed approach, we conclude that the relationship between both writers, while marked by geographical affinity, transcends it. Bergman establishes himself as a successor who carries the legacy of Intimate Drama into one of the most significant bodies of work in the history of cinema, where existential anguish and the secrets kept in the depths of the human psyche become not only words, but also image and time.

Keywords: Strindberg, Bergman, modern drama, intimate drama, epicization, close-up

Introdução

Johan August Strindberg nasceu em 1849, na pequena ilha de Riddarholmen, no centro de Estocolmo, na Suécia (Meyer 1987, 3). Filho de um agente marítimo e uma criada, ele se apaixonou pelo teatro e pela escrita ainda jovem. Embora demonstrasse um grande talento para a escrita dramática, ambicionava seguir carreira como ator e não dramaturgo, o que, apesar de sua insistência, não conseguiu. A desilusão diante do seu fracasso como ator foi um dos fatores que ajudou a moldar a relação de idas e vindas de Strindberg com o teatro. Dedicou-se, antes, a observações sociais, investigações científicas, história e política. Apesar

do grande sucesso de seu livro *O Salão Vermelho* (1879), suas obras, no mais das vezes, obtinham mais repercussão por conta das controvérsias geradas e das posições que ele assumia, por exemplo, sua misoginia declarada.

Quando se casou com sua primeira esposa, Siri von Essen, uma atriz de teatro que havia abandonado sua carreira para se casar com seu primeiro marido, Strindberg resolveu escrever peças para que ela pudesse retomar seu percurso. Embora tenha obtido reconhecimento pela qualidade desse material, encontrou desde sempre resistência para conseguir que suas peças fossem montadas na Suécia. Brigas públicas e polêmicas constantes dificultavam sua vida em sua terra natal. Alguns de seus textos levaram anos para chegarem aos palcos.

Strindberg assumiu um estilo naturalista, influenciado principalmente pela obra do escritor francês Émile Zola e pelo trabalho de André Antoine, fundador do Théâtre Libre, em Paris. As ideias de Zola foram responsáveis em parte pelas influências que permearam algumas de suas mais conhecidas peças, como *O Pai*, *Senhorita Júlia* e *Credores*.

Descontente com a produção teatral de seu tempo, que considerava ultrapassada, ele acreditava que a forma precisava ser modernizada de acordo com as exigências da época. Essa modernização estava muito próxima do projeto de André Antoine: uma sala de teatro onde o velho dava lugar ao novo em todos os aspectos teatrais. Segundo Strindberg, Antoine percebeu que o novo drama psicológico não poderia ser encenado no grande palco, onde se faziam torneios de lança. Era preciso despir-se de todos os excessos (Braga 2012, 12).

Em 1907, o autor, juntamente com August Falck, conseguiu construir um teatro nesses mesmos moldes em sua terra natal: o Intima Teatern, em Estocolmo, que tinha como propósito encenar algumas de suas peças já existentes, como *A Dança da Morte*, *Rumo a Damasco* e *O Sonho* (escritas entre 1899 e 1901), e outras escritas especialmente para a pequena sala desse teatro, como *A Casa Queimada*, *O Pelicano* e *A Tempestade* (Braga 2012, 12). A essas últimas Strindberg chamou *chamber plays* ("peças de câmara").

Strindberg foi um dos primeiros dramaturgos a abraçar o naturalismo de Émile Zola e a escrever dramas comuns, cotidianos, vividos por personagens que representam pessoas comuns e não mais heróis, nobres ou burgueses. Os personagens das peças desse primeiro momento naturalista, como *Senhorita Júlia*, "parecem todos vivos, pulsantes e convincentes

como pessoas: (...) é fácil perceber os diferentes tons nas falas de cada personagem" (Braga 2012, 11).

Após *Inferno* — livro que escreveu em seguida ao término do seu segundo casamento, com a jornalista austríaca Frida von Uhl, como um relato devastador do desespero e angústia pela qual o autor passou —, Strindberg começou a demonstrar cada vez mais interesse pelo conceito de *Kammerspiel*, o "teatro íntimo", a exploração do drama psicológico e humano, registrado no palco despidos de cenários elaborados e de elenco numeroso (Cowie 1982, 42-3). Strindberg acreditava que "com a ajuda de uma mesa e duas cadeiras podem-se encenar os mais terríveis conflitos que a vida oferece" (Braga 2012, 14). Ele não tinha medo de explorar os aspectos sórdidos e obscuros da natureza humana.

O Intima Teatern, de Strindberg, durou apenas três anos, tendo fechado suas portas em 1910. Mais de 2.500 apresentações de 25 peças do autor foram encenadas nesse período, em Estocolmo e em turnês por outras cidades escandinavas (Braga 2012, 12). Ele morreria dois anos depois, em 1912, na capital sueca.

Em 1918, apenas seis anos depois da morte de Strindberg, nascia Ernst Ingmar Bergman, em Uppsala, na Suécia. Seu pai era clérigo, e sua mãe tinha origem na burguesia. Conforme observa Cowie (1982, 3):

Todos os artistas são, em alguma medida, marcados pelas experiências da sua infância. Enquanto alguns são influenciados pela realidade do mundo ao seu redor, outros se mostram suscetíveis às fantasias que germinam nos primeiros anos de vida. Ingmar Bergman, como Eugene O'Neil, Edvard Munch e Federico Fellini, pertencem a essa última categoria. Sua infância foi, em certa medida, reclusa e sua imaginação, desde o início, foi tão fértil que ele criou um mundo próprio ao qual ele retornava para inspiração ao longo de sua vida adulta.

Apesar de seu primeiro contato com o drama ter sido no teatro (a produção de Alf Sjöberg para o conto de fadas sueco *Big Klas and Little Klas*, no Royal Dramatic Theater — teatro que Bergman viria a dirigir décadas mais tarde) e de nele ter iniciado sua carreira, foi o cinema que Bergman perseguiu desde sempre (Cowie 1982, 13). Ainda criança, começou a acompanhar seu irmão em exposições, na Östermalm Grammar School, sobretudo de filmes dedicados ao público infantil. Pouco depois, o mesmo irmão ganhou de presente de Natal um projetor (lanterna mágica) da marca Forsner's, que se tornou alvo do fascínio instantâneo de Bergman, ao mesmo tempo decepcionado por ter ganhado um ursinho de pelúcia. Como seu irmão pouco ligou para o projetor, Bergman o convenceu a trocar por metade da sua coleção de soldados. Isso possibilitou que Bergman aprofundasse sua relação com a construção de narrativas visuais, desenvolvendo sua intimidade com algo próximo à película cinematográfica.

Nunca vou me esquecer de como era aquilo, de como era construído. (...) Era apenas uma caixa alta de lata, com um sistema simples de lentes, uma lâmpada de parafina e uma chaminé no alto. Saía um pouco de fumaça da chaminé. Uma das funções era fazer correr tiras circulares de filme — de dois ou três metros. Outra era projetar slides. (Bergman 1973, 7).

Não por acaso, anos depois, em *Fanny e Alexander* (1982), o menino Alexander, protagonista da história, também possuía um projetor igual ao descrito pelo realizador em suas lembranças. A autobiografia, lançada por ele em 1987, chama-se *A Lanterna Mágica*, numa referência a esse projetor.

Ainda que tenha dividido sua carreira entre o teatro e o cinema, Bergman nunca optou por um ou por outro. Manteve uma prolífica produção em ambos os meios e costumava brincar que tinha o teatro como esposa e o cinema como amante (Cowie 2024, 147).

Bergman conheceu o trabalho de Strindberg ainda criança. O dramaturgo foi quem talvez mais tenha influenciado o estilo narrativo que Bergman levaria às telas. Durante as décadas de 1930 e 1940, ele se entusiasmou com as grandes produções de Strindberg dirigidas por Olof Molander no Teatro Dramático Real. Acima de tudo, ele se identificou com a alternância de Strindberg entre ambiciosos dramas oníricos e dramas íntimos e concisos (Cowie 1982, 43). Em sua introdução a *Four Screenplays*, Bergman escreveu: "Minha grande experiência literária foi Strindberg. Algumas obras dele ainda me deixam arrepiado, como *Gente de Hemsö*" (Bergman 1960, 19). Ao longo de sua vida, Bergman dirigiu 11 peças de Strindberg para o palco, 8 para a rádio e 2 para a televisão e foi responsável por 28 produções de Strindberg no total.

Observamos até aqui alguns pontos de convergência na biografia dos dois autores. Pretendemos, contudo, ir além e observar como a obra de Strindberg, especialmente seu *Teatro Íntimo*, foi fundamental na evolução do cinema de Bergman. Antes, porém, é preciso realizar uma breve análise da diferença entre o drama clássico e aquilo a que se convencionou chamar drama moderno.

Um novo drama

Para estabelecermos as diferenças entre drama clássico e drama moderno, faz-se necessário definir com clareza o conceito de drama, tal como utilizado no presente trabalho. Utilizaremos, para esse fim, a seguinte definição de Carlos Reis (2018, 94-95):

No campo dos estudos literários, o conceito do drama reporta-se, em primeira instância, ao sentido etimológico do termo (ação), sentido esse que remonta à poética aristotélica. A partir dessa acepção fundadora, o drama é entendido como uma representação de tensões e de conflitos, num certo lapso de tempo, vividos por personagens em número não muito alargado, sem intermediação de um narrador e coexistindo

em espaços relativamente bem demarcados; complementarmente, aquela representação deve ser atualizada em espetáculo teatral, para o que é decisiva, entre outros fatores, a performance de atores, que dão corpo às personagens e interpretam as suas falas e os seus movimentos.

Distingue-se, portanto, o drama enquanto “conjunto do gênero teatral” (Aumont 2012, 86) — conceito ora adotado — do drama enquanto gênero fílmico.

Desde a Grécia Antiga, a pedra fundamental da dramaturgia ocidental é a obra conhecida como *Poética*, de Aristóteles — obra que nos chegou incompleta e que apresenta um conjunto de regras, em sua maior parte, sobre a tragédia. Embora tenha desaparecido e reaparecido, tenha sido modificada e adaptada ao longo dos séculos, a poética de Aristóteles pautou o que foi o teatro até aproximadamente o século XIX. Esse conjunto de regras ficou conhecido como drama clássico, ou estrutura narrativa clássica. O que viria a seguir seria denominado drama moderno.

Embora alguns autores, como Peter Szondi, considerem que o drama moderno nasceu no Renascimento (Szondi 2011, 23), seu amadurecimento e estabelecimento deu-se pelo fim do século XIX, tendo como principais nomes fundadores Ibsen e Strindberg. A forma dramática criada por esses autores rompeu com a estrutura clássica praticada em maior parte até então. Enquanto a estrutura clássica, aristotélica, depende de um *plot* (trama) bem definido com início, meio e fim, um protagonista inconfundível que vai se transformar ou transformar seu mundo ao longo de sua jornada, a estrutura do drama moderno dilui essa trama em momentos menores, muitas vezes sem conexão aparente e sem a necessidade de causa e efeito — tão marcantes na estrutura clássica. Esses momentos diluídos em pequenas porções de acontecimentos dramáticos tratam não da transformação do personagem, mas de uma marca interior que ele carrega e que molda seu caráter desde antes de a história se iniciar, ou seja, desde antes de o personagem entrar em cena, e que, muito provavelmente, vai continuar a moldar seu caráter quando a história terminar, já que no drama moderno não há grandes transformações e aprendizados. Não há a catarse e o reconhecimento, que existem na tragédia grega.

Enquanto o drama clássico trabalha no mundo exterior — ou seja, a ação é posta em cena diante do espectador —, o drama moderno trabalha quase que integralmente o interior, sendo o mundo externo, ou as ações externas, muitas vezes uma chave que dispara as falhas e marcas internas dos personagens. Como observa o dramaturgo francês Jean Pierre Sarrazac (2017, 42), enquanto o drama clássico é o drama na vida, o drama moderno é o drama da vida, ou seja, o drama da própria existência, da vida cotidiana, o drama interior ou drama íntimo.

Como, então, o mundo interior dos personagens, essa marca interior tão forte e presente, se materializa em cena? Um dos principais recursos utilizados pelo drama moderno é a epicização, ou seja, a narração

pelos personagens de algo que não se vê, mas que se revela através de lembranças ou efeitos no presente. Para Peter Szondi, a intrusão de elementos épicos no contexto dramático é a base da sua Teoria do Drama Moderno, e a esses personagens ele chama sujeitos épicos (Sarrazac 2017, 19-20).

Vale ressaltar que o advento do drama moderno não significou o desaparecimento ou a obsolescência do drama clássico, já que este continua servindo de base para novas produções teatrais, além de ter mantido sua influência nas produções cinematográficas desde o surgimento do cinema, em especial no que se convencionou chamar de cinema comercial.

O drama moderno em Bergman

A carreira cinematográfica de Bergman começou em 1943 como guionista na Svensk Filmindustri (a maior companhia cinematográfica sueca à época) (Cowie 2024, 39-40), e seu primeiro guião levado às telas foi *Frenzy*, realizado por Alf Sjöberg, em 1944. Sua estreia como realizador aconteceu em 1946, com o filme *Crisis*. A partir de então, Bergman seguiu escrevendo e realizando para o cinema — em alternância com suas produções teatrais — até 2003, data de sua última produção, o telefilme *Saraband*.

Os primeiros filmes realizados por Bergman foram comédias e melodramas, alguns de autoria de outros guionistas ou adaptações de peças de teatro. Ainda que tenham ajudado a construir a sua reputação como realizador, a qualidade de sua produção inicial pode ser considerada inconsistente, o que se reflete tanto na irregularidade do sucesso comercial de seus filmes quanto na avaliação da crítica da época.

É a partir de 1957, quando lança *O Sétimo Selo* e *Morangos Silvestres* que ele começa a trilhar o caminho que moldaria a maior parte de sua obra e que o aproximaria de Strindberg. Ainda que esses dois filmes não se encaixem totalmente no que viria adiante, a semente do drama moderno e da influência de Strindberg já se faziam presentes, principalmente em suas temáticas. No drama medieval *O Sétimo Selo*, alguns dos temas dominantes, que surgem da tensão entre opostos, são: fé e ateísmo; morte e vida; luz e escuridão; esperança e desespero (Cowie 1968, 141). Além disso, a linha entre o real e o sobrenatural é borrada por sua premissa: Antonius Block (Max von Sydow), um cavaleiro que retorna para casa após dez anos de campanha nas Cruzadas, é surpreendido pela figura da Morte e então a desafia para um jogo de xadrez que se estende por todo o filme.

Em *Morangos Silvestres* (1957), o simples uso de *flashback* e dos sonhos do professor Isak Borg (Victor Sjöström) — recursos narrativos utilizados no cinema muito antes de Bergman, por exemplo, pelo expressionismo alemão — já representaram quebras no paradigma da narrativa clássica em sua obra. Além disso, aos poucos, é introduzido o recurso da epicização no lugar da dramatização, recurso esse que Bergman por vezes já havia utilizado de forma moderada em seus primeiros filmes e que a partir de então vai se fazer cada vez mais presente em obras

posteriores. É possível observar que gradativamente Bergman faz a transposição para um cinema que abandona as convenções do drama clássico, aproximando-se cada vez mais do drama moderno inaugurado por Strindberg. Essa influência, como será analisada adiante, aparecerá não só no seu trabalho como guionista, ou seja, na forma das narrativas, mas também nas suas escolhas como realizador.

É com *Em Busca da Verdade* (1961) que essa influência se consolida e vai se aprofundar nos filmes subsequentes *Luz de Inverno* (1963) e *O Silêncio* (1963). Como analisa Cowie (1982, 198), são

três filmes austeros no tom e pessimistas no visual. A busca pelo Graal terminou, é como se Bergman tivesse se desincumbido da imagética ornamental e afirmações precisas de seus filmes anteriores.

Esses filmes formam uma trilogia cujo tema, segundo Bergman (apud Cowie 1982, 197), é uma

redução — no sentido metafísico da palavra. *Em Busca da Verdade* — certeza alcançada. *Luz de Inverno* — certeza desmascarada. *O Silêncio* — o silêncio de Deus, a impressão negativa.

As principais características estéticas e narrativas que podem ser destacadas nesses três filmes são número reduzido de personagens, a limitação de cenários onde a história acontece, assim como a austeridade desses mesmos espaços.

No filme *Em Busca da Verdade* (1961), há apenas quatro personagens em cena — uma família composta por David (Gunnar Björnstrand), o pai; Minus (Lars Passgård), o filho; Karin (Harriet Andersson), a filha; e Martin (Max von Sydow), o marido de Karin. A ação ocorre principalmente nos arredores e dentro da casa da família, durante uma visita do pai, um romancista ausente do convívio com os filhos desde a morte da esposa. A relação do pai com os filhos é um dos conflitos do filme, mas não o principal. Karin sofre de esquizofrenia, e a história começa pouco depois de sua última internação. Apesar da alta hospitalar, ela convive com os sintomas sem saber que sua condição é incurável. Acredita que no sótão da casa, através da parede, há um deus que se comunica com ela. Karin vive na fronteira entre a realidade e o sonho, como muitos dos personagens de Strindberg.

Em *Luz de Inverno* (1963), temos novamente uma simplicidade nos cenários — embora a ação aqui se desloque entre três locais, é na paróquia na qual vive o pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), personagem principal, que a maior parte do filme se desenrola. A representação do interior da igreja segue o tom de austeridade que marca a produção de Bergman no período. Segundo Sven Nykvist (1962 apud Cowie 1982, 205), diretor de fotografia,

era uma igreja no inverno e não havia sol nenhum. Não havia luz nenhuma, a não ser do céu nublado, então não podíamos ter nenhuma sombra.

A história de *O Silêncio* (1963) começa em uma cabine de comboio, mas se desenrola quase inteiramente em um quarto de hotel. Duas irmãs, Ester (Ingrid Thulin) e Anna (Gunnel Lindblom), viajam para sua casa na Suécia, passando por um país não identificado do Leste Europeu, na companhia de Johan (Jörgen Lindström), filho de Anna. Elas se veem presas nesse país, que não conhecem e cujo idioma não dominam, quando um conflito armado se inicia. Ester está gravemente doente e por isso não consegue continuar a viagem.

Nesses três filmes, além das características já mencionadas, há um ponto essencial onde a influência do drama moderno de Strindberg se manifesta em sua plenitude na obra de Bergman: os conflitos que vemos na tela não se dão pela ação que é mostrada, mas ao contrário, o que vemos é reflexo de algo que aconteceu antes de a história começar. Vemos os sintomas de um mal anterior. Esses sintomas ganham vida em geral não pela ação direta dos personagens, mas através do que manifestam pelo que falam ou deixam de falar. Aqui, a epização tem um papel fundamental no drama de Bergman.

Em *O Silêncio* (1963), o conflito entre as duas irmãs não acontece pela impossibilidade de seguir viagem, mas pela tentativa de controle de Ester sobre sua irmã, um conflito que, à medida que o filme avança, vai revelando suas raízes no passado por meio do discurso das personagens. Em *Luz de Inverno* (1963), novamente, a epização é o recurso pelo qual os acontecimentos passados revelam as dores e os conflitos do presente: a dor do pastor Tomas Ericsson pela perda da esposa, que leva ao questionamento de sua fé, e a sua conturbada relação com Märta (Ingrid Thulin). Mesmo o suicídio de Jonas Persson não é mostrado. O que sabemos é a causa de sua angústia interior — contada por sua esposa ao pastor Tomas — e a repercussão da sua morte. Por fim, mais uma vez, os conflitos de *Em Busca da Verdade* (1961) nascem todos antes de o filme começar: a ausência da figura do pai, a doença de Karin e o impacto disso na relação entre os quatro personagens. Nada aqui se inicia com o filme e, assim como nos demais, nada se resolve ao final.

Por fim, assim como Strindberg chamou parte de sua obra de *chamber plays* ("peças de câmara"), Bergman faz uma analogia e denomina essa trilogia, mais *Persona*, de *chamber works* ("obras de câmara"):

Eu chamei de obras de câmara *Em Busca da Verdade*, *Luz de Inverno*, *O Silêncio* e *Persona*. São música de câmara — música na qual, com um número extremamente limitado de vozes e notas, pode-se explorar a essência de uma variedade de temas. Extrapola-se o fundo, que é colocado em uma espécie de névoa. O resto é uma destilação. (Björkman 1968, 168)

Essa características vão continuar por obras clássicas de Bergman, como *Persona* (1966) e *Sonata de Outono* (1978). No primeiro, Elisabet Vogler (Liv Ullmann) é uma atriz de teatro que entra em colapso durante uma encenação de *Electra* e para de se comunicar através da fala. Internada por mais de três meses em um clínica e sem um diagnóstico médico que indique problemas físicos ou emocionais que justifiquem seu estado, vai, por recomendação de sua médica (Margaretha Krook), para uma casa no litoral, acompanhada da enfermeira Alma (Bibi Andersson). Quase todo o filme se desenrola nessa casa — mais uma vez, a austeridade do cenário — e tudo que descobrimos sobre essas personagens e suas vidas nos é informado justamente pelo que a enfermeira Alma fala e o que Elisabet deixa de falar. Aqui, a fala se torna a arma, e o silêncio, uma defesa, em um jogo em que nada será resolvido e nenhuma das duas sairá vitoriosa. As duas personagens retornam às suas vidas, depois de terem encarado as dores de seu passado, sem nenhuma indicação de resolução ou aprendizado.

Em *Sonata de Outono* (1978), Charlotte (Ingrid Bergman), a mãe, e Eva (Liv Ullmann), a filha, se encontram na sala de casa durante uma madrugada de insônia. Esse encontro, aparentemente banal, vai ser o contexto para um acerto de contas entre elas. Mais uma vez, é um conflito passado a que assistimos, e Bergman se vale da epização para manifestá-lo em tela. Já no início, Viktor (Halvar Björk) dirige-se diretamente para a câmera e fala ao espectador sobre sua esposa, Eva. A partir daí, toda a revelação sobre os personagens e seu estado interior se dá através do que eles narram, não do que fazem.

O mesmo estilo vai aparecer também nas obras tardias do cineasta, como em *Depois do Ensaio* (1984). Se Strindberg afirmava que com uma mesa e duas cadeiras podem se encenar os mais terríveis conflitos da vida, Bergman leva isso quase ao pé da letra neste filme, que se passa todo em um palco de teatro durante o intervalo de um ensaio de *O Sonho*, de Strindberg, e sustentado pelo diálogo entre um realizador e sua atriz. Aqui, evidenciam-se não só os recursos dramáticos já citados do drama moderno, mas também a austeridade estética proposta por Strindberg e transposta para o cinema por Bergman — o drama íntimo.

Grande plano

Há ainda um recurso amplamente utilizado por Bergman em seus filmes e que viria a se tornar uma de suas marcas mais conhecidas: o grande plano. Apesar de utilizá-lo em filmes anteriores aos citados acima como exemplos mais marcantes de um avanço em direção ao estilo narrativo proposto por Strindberg, é inegável que, ao longo dos anos, e especialmente em obras em que a influência do drama moderno se faz mais evidente, esse recurso surge como uma influência direta da forma do drama moderno na estética e na maneira de filmar de Bergman. “Examinar a face de um ser humano é o que há de mais fascinante para mim”, admitia ele (Cowie 1982, 91).

Se o maior interesse das narrativas modernas reside no aspecto interior e psicológico dos personagens, a utilização do grande plano por Bergman é talvez a forma estética última de aproximar o público do personagem, sem precisar se valer de sonhos, *flashbacks* ou delírios. Ao centrar o rosto, especialmente de suas personagens femininas, na tela, em grande plano enquanto discursam durante monólogos muitas vezes longos, Bergman dá, ao mesmo tempo, aos atores a oportunidade de expressarem o interior dos personagens para além das palavras e ao seu público a chance de vislumbrar esse abismo. Daí as palavras de Liv Ullmann (apud Cowie 1982, 91):

quando a câmera está tão próxima quanto Ingmar às vezes consegue, ela não mostra apenas um rosto, mas o tipo de vida que esse rosto testemunhou.

No filme *Em Busca da Verdade* (1961), o recurso é utilizado grande parte das vezes na protagonista Karin (Harriet Andersson) e em seu irmão, Minus (Lars Passgård), especialmente na sequência em que ambos estão no interior do barco naufragado na costa da ilha. Esse é talvez o momento mais íntimo dos dois personagens, e o grande plano reforça não só a aproximação física de ambos, mas também sua intimidade.

Em *Luz de Inverno* (1963), sua utilização é mais distribuída entre várias sequências do filme e diversos personagens, embora concentre-se nos dois principais, Marta (Ingrid Thulin) e o pastor Tomas (Gunnar Björnstrand). Em um filme que tem como tema principal as dúvidas da fé e o silêncio de Deus, a utilização do grande plano em várias sequências e personagens tem como função deslocar o tema dos protagonistas para os demais. Assim, através de um recurso estético, Bergman traduz outra característica do drama moderno: a unidade temática.

Já nas cenas iniciais de *Persona* (1966), o menino (Jörgen Lindström) olha para uma série de fotografias projetadas em uma parede branca. São os rostos de Elisabet Vogler (Liv Ullmann) e da enfermeira Alma (Bibi Andersson), ambas retratadas em grande plano. Na sequência, durante os créditos iniciais, uma montagem alterna o rosto dos três a olharem diretamente para a câmera. Todos estão em grande plano. A cena em que Elisabet tem o colapso durante a peça de teatro termina com um grande plano do seu rosto e corta para um grande plano da enfermeira Alma. Esses são apenas alguns exemplos iniciais. À medida que o filme avança para o final e caminha para uma exposição cada vez maior do aspecto psicológico de Elisabet e de Alma, o uso de grandes planos aumenta. Se em sequências anteriores Bergman trabalha a aproximação e distância das personagens através de planos abertos e grandes planos, ele passa a lançar mão praticamente apenas desses planos mais fechados justamente para ressaltar o caráter íntimo da trama, produzindo algumas das imagens mais famosas do cinema e da sua própria cinematografia ao culminar na junção dos rostos de Liv Ullmann e

Bibi Andersson como se fossem uma única pessoa. *Persona* talvez seja o filme em que Bergman mais se vale de grandes planos.

A *Paixão* (1969) seria apenas mais um exemplo do uso do grande plano, mas o destaque a esse filme se faz pela sequência em que a personagem Anna (Liv Ullmann) conta para Andreas (Max von Sydow) como era seu casamento com seu falecido marido e o acidente que matou a ele e a seu filho. Este plano dura aproximadamente cinco minutos. São cinco minutos em que apenas o rosto de Liv Ullmann está em tela enquanto a atriz, através da epicização, narra seu passado. É um dos grandes exemplos de como Bergman coloca esteticamente em prática os recursos narrativos desenvolvidos por Strindberg, já que é possível ver por meio da interpretação da atriz toda a variação que se passa em seu íntimo enquanto narra o evento em questão.

O filme *Gritos e Sussurros* (1972) explora o grande plano não só para revelar o drama íntimo (psicológico) dos personagens mas também sua intimidade e seus segredos: a infidelidade de Maria (Liv Ullmann) com o médico David (Erland Josephson), a dor de Agnes (Harriet Andersson) enquanto agoniza, a aproximação e aparente reconciliação entre as irmãs Maria e Karin (Ingrid Thulin), e a relação entre a empregada Anna (Kari Sylwan) e Agnes.

Em *Sonata de Outono* (1978), outra vez, Bergman abusa dos grandes planos para retratar a complicada relação entre mãe e filha. Desde o início do filme, há grandes planos da mãe Charlotte (Ingrid Bergman) e de sua filha Eva (Liv Ullmann) juntas e separadas, em momentos que revelam seus dramas interiores. A longa sequência em que as duas resolvem passar a limpo sua relação é construída de poucos planos abertos no início para majoritariamente grandes planos quando a tensão entre elas cresce e todos os seus sentimentos são expostos. Aqui, como em *Persona* (1966), parece não haver espaço para o mundo exterior. Embora os dois filmes trabalhem em chaves diferentes — *Persona* transita entre o onírico e o real, entre o delírio e a realidade; *Sonata de Outono* é todo calcado na realidade e o único recurso narrativo que nos desloca do presente são os *flashbacks* —, ambos parecem utilizar o recurso do grande plano não só para enfatizar o interior das personagens mas também para diluir todo o mundo à volta delas. No fim, *Sonata de Outono* termina com um grande plano do rosto de Eva a ler uma carta enviada para Charlotte. A sequência alterna o grande plano da filha com a reação em grande plano da mãe. Embora as duas olhem diretamente para a câmara, ao contrário do que esse tipo de plano geralmente sugere, ou seja, uma quebra da quarta parede, aqui parece não haver dúvidas de que elas olham não para o espectador, mas sim uma para a outra.

Conclusão

O corpo de trabalho de um artista é desenvolvido sob a luz de diversas influências, algumas conscientes, diretas e facilmente identificáveis, outras inconscientes, tangenciais e mais obscuras. Essas

influências são construídas desde a infância e, em muitos casos, continuam sendo moldadas ao longo da vida, seja por experiências pessoais e coletivas, seja por outros artistas e obras ao qual o artista tenha sido exposto.

Em um autor tão prolífico quanto Bergman, que nunca se furtou a discutir seu trabalho, tanto em entrevistas como em livros (*A Lanterna Mágica*, sua autobiografia; *Imagens*, uma fotobiografia de seus filmes), não é novidade tratar do impacto do seu compatriota Strindberg em suas obras. Muito se falou e escreveu até hoje sobre as semelhanças temáticas na obra dos dois autores, a influência de suas vidas pessoais no que produziram e a similaridade inclusive entre personagens de algumas peças de Strindberg e dos filmes de Bergman — por exemplo, a personagem Milkmaid na peça *A Sonata dos Espectros*, e a empregada Anna no filme *Gritos e Sussurros* (1972); ambas inclusive interpretadas pela mesma atriz, Kari Sylwan. Muito se falou também sobre o caminho percorrido por Bergman em direção a temas mais íntimos, sobretudo a partir de *Em Busca da Verdade* (1961).

O que é pouco relacionado talvez seja a influência da dramaturgia praticada por Strindberg não só na maneira como Bergman passou a contar suas histórias — ou seja, na sua escrita — e a abordar os temas que lhe interessavam, mas também em como ele traduziu essa dramaturgia na realização de seus filmes, especialmente com a utilização de recursos como a epicização e os grandes planos. Seria relativamente fácil, para um realizador menos hábil e que desde o início de sua carreira tenha trabalhado entre o teatro e o cinema, transpor determinados aspectos da linguagem dramática para a tela sem as devidas adaptações, criando um híbrido mal acabado, algo que transita entre os dois meios, sem poder ser classificado nem como um nem como outro. Bergman, porém, soube traduzir os recursos dramáticos do teatro para a linguagem cinematográfica como poucos cineastas conseguiram. Assim, o teatro íntimo de Strindberg encontrou o que se poderia chamar de cinema íntimo de Bergman, ambos sob a égide do drama íntimo.

Bibliografia

- Aumont, Jacques e Michel Marie. 2012. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas: Papirus.
- Bergman, Ingmar. 1960. Four Screenplays of Ingmar Bergman. Traduzido do sueco por Lars Malmstrom e David Kushner. Nova York: Touchstone.
- Bergman, Ingmar. 1988. The magic lantern: an autobiography. Traduzido do sueco por Joan Tate. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bergman, Ingmar. 2023. Imagens. São Paulo: Martins Fontes.
- Björkman, Stig, Torsten Mannus e Jonas Sima. Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman. Traduzido do sueco por Paul Britten Austin. Nova York: Touchstone.
- Braga, Guilherme da Silva, org. e trad. 2012. Senhorita Júlia e outras peças. São Paulo: Hedra.
- Cowie, Peter. 1982. Ingmar Bergman: A Critical Biography. Londres: Secker & Warburg.

Cowie, Peter. 2024. *God and the Devil: The Life and Work of Ingmar Bergman*. Londres: Faber.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2017. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Traduzido do francês por Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva.

Meyer, Michael. 1987. *Strindberg: A Biography*. Oxford: University Press.

Reis, Carlos. 2018. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

Szondi, Peter. 2011. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify.

Filmografia

O Sétimo Selo. 1957. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Filmin.

Morangos Silvestres. 1957. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Versátil Home Video. DVD.

Em Busca da Verdade. 1961. Realizado por Ingmar Bergman. Inglaterra: BFI. Blu-ray.

Luz de Inverno. 1963. Realizado por Ingmar Bergman. Inglaterra: BFI. Blu-ray.

O Silêncio. 1963. Realizado por Ingmar Bergman. Inglaterra: BFI. Blu-ray.

Persona. 1966. Realizado por Ingmar Bergman. Inglaterra: BFI. Blu-ray.

A Paixão. 1969. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Filmin.

Gritos e Sussuros. 1972. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Filmin.

Sonata de Outono. 1978. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Leopardo Filmes. DVD.

Fanny e Alexander. 1982. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Filmin.

Depois do Ensaio. 1984. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Filmin.

Saraband. 2003. Realizado por Ingmar Bergman. Portugal: Atalanta Filmes. DVD.