

A Mise en Scène da Incomunicabilidade: Uma Análise de *Através de Um Espelho*, de Ingmar Bergman¹

Thiago da Silva Rabelo²
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás

RESUMO

O filme *Através de um Espelho* (1961) foi produzido como uma reflexão sobre a “ausência de linguagem comum” (BERGMAN, 2011) vivenciada pelo diretor Ingmar Bergman e pela pianista Käbi Laretei, então casados. Procuramos nesse trabalho compreender como esse tema se desdobra na práxis cinematográfica adotada pelo cineasta. O objetivo é analisar a *mise en scène* da obra e procurar evidências que reforcem esse interesse temático. Como resultado, notamos que não apenas Karin e sua doença denotam a noção de incomunicabilidade, mas também a complexa relação mantida entre David e Minus, baseada num distanciamento motivado pela frustração criativa e pela inveja.

PALAVRAS-CHAVE: *Através de um Espelho*; Ingmar Bergman; análise; *mise en scène*; incomunicabilidade.

INTRODUÇÃO

Através de um Espelho (*Såsom i en spegel*, 1961), longa-metragem do gênero drama, foi dirigido por Ingmar Bergman a partir de um roteiro escrito pelo próprio cineasta. A trama acompanha uma família composta por quatro pessoas: a jovem e enferma Karin (Harriet Andersson), seu marido e médico, Martin (Max von Sydow), o jovem Minus (Lars Passgård) e o atormentado David (Gunnar Björnstrand), escritor e patriarca. O desdobramento dramático se ancora, sobretudo, na difícil condução do tratamento de Karin, que apresenta sintomas de esquizofrenia e que passa a ter visões e escutar vozes pouco depois que a família sueca chega a passeio numa cabana isolada.

Abaixo dessa superfície narrativa, existe um universo de relações entrelaçadas que aprofundam temas caros a Bergman. Exemplo mais evidente disso é a angústia que Martin sente por, mesmo sendo médico, se ver incapaz de ajudar a própria esposa. Outra subtrama que pavimenta a carpintaria dramática do longa-metragem diz respeito à crise de David, incapaz de dar continuidade ao seu mais recente livro. Soma-se a isso uma relação complexa com a proximidade da morte, que ele parece tratar como um estopim

¹ Trabalho submetido ao GT Imagens e Narrativas do 24º Congresso de Ciências da Comunicação – Intercom Centro-Oeste.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

que o pressiona ainda mais a finalizar sua criação, e temos um personagem sufocado pela implacabilidade da vida. Por fim, Minus é um garoto cheio de energia, mas que esconde uma profunda melancolia pela distância de seu pai. Além disso, os desejos que nutre pela irmã, Karin, o atormentam e o fazem se isolar de maneira gradual das relações sociais que deveriam, naturalmente, consolá-lo. Esse breve panorama dramático é apenas um esforço que não busca esgotar as diversas conversas que o filme instiga, mas que tem o objetivo de meramente esboçar um pano de fundo para o estudo que desenvolvemos por meio da análise.

Uma informação importante para o trabalho que propomos reside nas origens do roteiro escrito por Bergman. Segundo o diretor, *Através de um Espelho* nasceu de uma necessidade que ele tinha de refletir sobre a “ausência de linguagem comum” (BERGMAN, 2011) entre ele e sua ex-esposa, a pianista Kåbi Laretei. A dificuldade de manter algum tipo de comunicação conjugal permeou o texto dramático e deu à luz um de seus filmes mais celebrados. Mas como essa ideia de incomunicabilidade se manifesta na imagem? Como Bergman e seus atores e atrizes dão forma a uma experiência tão íntima e tão abstrata?

Compreender isso é o que move o nosso trabalho. Assim, o objetivo é analisar elementos de *mise en scène* de modo a compreender como a noção de incomunicabilidade bergmaniana surge em alguns dos recursos cinematográficos que o cineasta tem à disposição. No próximo tópico, discutimos o método escolhido para isso.

METODOLOGIA

Para darmos conta de uma análise detalhada dos elementos de *mise en scène* presentes no filme, optamos pela abordagem neoforalista de análise fílmica proposta por Thompson (1988). O motivo se divide em diversos fatores: em primeiro lugar, é uma análise interessada pelos aspectos próprios da forma fílmica, compreendendo tais aspectos como produtos oriundos das intenções dos cineastas (THOMPSON, 1988). Ora, propomos uma análise que pretende identificar no filme uma determinada intenção de Bergman, sendo esta uma rima fundamental para o projeto. Além disso, o neoforalismo proposto pela autora se inspira em Shklovsky (1991) e traz para a conversa a noção de desfamiliarização, conceito que indica atos, escolhas, decisões que visam modificar aspectos narrativos, ideológicos, estilísticos, entre outros, de modo a “prolongar ou dificultar” a percepção de quem assiste, convidando-nos a nos concentrar

“nos processos de percepção e cognição como se eles tivessem um fim em si mesmos” (THOMPSON, 1988, p. 36). Juntam-se a essas ideias mais algumas ferramentas chamadas *motif* e variação. Para Thompson (1988), também inspirada pelos estudos dos formalistas russos, *motif* é um dado padronizado que, por ser mais recorrente, chama a atenção do público para si mesmo. Já variação é justamente a quebra desse ou de outros padrões, algo que, por si só, conduz a atenção de quem assiste.

Ao pensarmos a *mise en scène*, pensamos um recurso que possui uma ou mais funções no âmbito geral de um filme. Por isso, seus elementos também podem ser analisados à luz das funções do estilo cinematográfico propostas por Bordwell (2005). Segundo o autor, o estilo no cinema pode exercer a função denotativa, ou seja, a descrição de espaços, cenários, personagens, diálogos e quaisquer elementos que surjam para a apreciação do público; a função expressiva, ou qualidades de sentimento expressadas com o auxílio de “iluminação, cor, performances, música; e certos movimentos de câmera” (BORDWELL, 2005, p. 33); a função simbólica, exercida para “produzir significados mais abstratos e conceituais” (BORDWELL, 2005, p. 33); e a função decorativa, que Bordwell (2005) descreve como sendo o momento em que o estilo confecciona padrões que operam por si mesmos, convidando espectadores a percebê-los e apreciá-los.

Assim, o método que escolhemos une a análise fílmica neoformalista e as funções do estilo cinematográfico para identificar *motifs* e variações relacionados ao trabalho de Ingmar Bergman e de seus atores e atrizes, interpretando os dados obtidos segundo a ideia de ausência de linguagem comum defendida pelo cineasta sueco. Os primeiros resultados da análise podem ser conferidos nos próximos tópicos.

ANÁLISE

Ao analisarmos os dados extraídos do filme, notamos que a personagem de Karin é aquela que conduz a narrativa e que serve de centro dramático do filme, mas a sua relação com o tema da incomunicabilidade bergmaniana é óbvia. Ela, afinal, ouve coisas que ninguém mais ouve; fala coisas que nenhum dos outros personagens entende; sente aquilo que jamais é sentido pelos seus parentes. É como se Karin existisse numa realidade psíquica própria, na qual não existe linguagem comum a ser compartilhada com Martin, David e Minus. As variações de sua atitude revelam quase sempre uma profunda solidão, dependência emocional do irmão e indiferença para com Martin.

Por falar em Martin, seu caso é parecido. Na trama, a função do personagem é, como médico, curar a esposa. No entanto, sua falibilidade enquanto profissional faz com que a trama de Karin sugue o rapaz para a gravidade dramática que a contempla. A dor dele se torna angústia, mas, sendo o marido que é, apaixonado por Karin como está, Martin se torna um símbolo semelhante de incomunicabilidade ao não acessar sua própria esposa – seja por meio de remédios; seja por meio de carinho. Ambos existem dentro de um universo muito particular, no interior de uma micronarrativa na qual compartilham as angústias do silêncio.

O que nos leva a David e Minus, dois personagens que consideramos os mais interessantes para uma análise como a que propomos aqui. Começando pelo patriarca, realizamos a decomposição do filme e buscamos compreender como o escritor se relaciona com as pessoas ao seu redor e também com sua própria vida. O primeiro *motif* que chama atenção diz respeito à maneira com que ele utiliza seus braços para se isolar de outras pessoas. É comum que David os cruze não para se aquecer num dia frio, mas para delimitar um espaço íntimo que jamais é acessado por Minus ou Martin, os únicos capazes de dialogar com o personagem de uma maneira mais profunda. Dessa forma, é sintomático o instante no qual David se esconde na cozinha de uma das casas da ilha para, sozinho, entrar em desespero *enquanto abre os seus braços*. Os sentimentos que guarda para si jamais são testemunhados pela sua família, assim como acontece com a angústia que sente por não terminar seu livro ou por se ver usando a doença de Karin como fonte de inspiração.

Os braços de David exercem, portanto, a função expressiva do estilo descrita por Bordwell (2005). É por meio deles que o ator Gunnar Björnstrand comunica qualidades de sentimento essenciais para a narrativa. Sim, as emoções e os sentimentos de David tensionam as relações existentes na ilha, mas é também por meio deles que o personagem expressa seu desinteresse por qualquer forma de comunicação com sua família. Trata-se, portanto, de uma linguagem particular e que tem a ver com sua visão de mundo.

Minus, por sua vez, aposta não numa barreira que expele pessoas, mas sim um corpo que, imparável, vibrante e leve, corta a imagem durante praticamente todas as cenas e sequências de Lars Passgård. O ator adentra casas pelas janelas, pula montes de areia, lança pedras no mar, brinca com uma espada de madeira como se fosse uma criança e corre sem parar mesmo em momentos de puro desespero, como na sequência

em que Karin se esconde num barco atolado durante uma crise. Minus é, em suma, o contraponto de David: jovial, sedento pela vida e com toda a existência pela frente. Para David, a morte é uma sombra; para Minus, nem se quer uma possibilidade.

É esse contraponto que se mostra crucial no momento em que David é convidado pelo filho para caminhar pela praia. O patriarca está em seu trabalho, tentando escrever mais algumas páginas de uma obra que parece nunca nascer, e Minus aparece em sua janela tal qual um espírito livre. Aceitando o convite, David desce até a entrada da casa e, ao sair pela porta, percebe Minus plantando bananeira logo ao seu lado. A composição de Bergman coloca em comparação ambos os corpos: um que transborda em energia e o outro que parece se recolher, envergonhado. Ao ver Minus, a expressão facial de David sugere incômodo.

Mas que tipo incômodo? A resposta pode ser vislumbrada durante uma peça teatral organizada como um presente a David por Minus, Martin e Karin. David se senta sozinho numa poltrona e demonstra expectativa pela peça, originalmente composta por Minus e intitulada *The Artistic Haunting*. No entanto, o garoto começa a atuar e sua energia e habilidade provocam algo curioso: o rosto de David, na plateia, passa a se contorcer e a deixar os sorrisos de lado. Em certo instante, é óbvia a inveja que brota de seu semblante. David é afetado pela capacidade que Minus tem de escrever e decorar um texto tão complexo e de recitá-lo com todo o seu corpo e alma, como se tivesse treinado por meses – na verdade, o garoto mal se preparou naquele dia e jamais é visto trabalhando no script. Tudo parte de seu ímpeto e ganha tons de brincadeira, mas David não compreende como uma brincadeira pode ser executada com tamanha maestria, sobretudo porque ele mesmo está vivenciado um bloqueio criativo longo e penoso. Por fim, ainda há algumas piadas escondidas no texto de Minus que David julga serem direcionadas a ele e ao seu calvário enquanto escritor.

Corpos que perambulam pelas paisagens e o velar e desvelar de sentimentos por meio dos braços e dos músculos da face remetem àquilo que McKee (1997) chama de subtexto, ao passo que as palmas e a alegria forjada pelas convenções sociais remete àquilo que Naremore (2008) cita como sendo máscara. David usa sua máscara ao fingir adorar a peça, deixando-a cair no momento em que expressa a inveja e até mesmo o desprezo que sente pelo filho, resultado de sua frustração enquanto artista e pai. É esse o subtexto que se esconde sob o comportamento do patriarca e é essa um tipo de linguagem que argumentamos compor a noção de incomunicabilidade proposta por

Bergman em seu filme.

CONCLUSÃO

Consideramos que Bergman munuiu cada um de seus personagens de uma linguagem própria e distinta: Karin se expressa por meio de sua doença e da possibilidade de algum contato divino; Martin adota a linguagem de um marido que não consegue curar sua esposa. Já David possui a linguagem de um corpo que não quer proximidade, que evita se abrir ao outro, e que chega até mesmo a invejar aqueles que deveria abraçar. Minus, por sua vez, possui a atitude física de quem se abre para tudo, e que mesmo no desespero se mantém efervescente. De certa forma, Bergman trabalha aquelas que Naremore (2008) denomina como sendo duas técnicas amplas e distintas de atuação: uma voltada à expressividade corporal, como vemos em Buster Keaton ou Harold Lloyd, e outra centrada no rosto, nas nuances típicas do drama moderno. Dessa criação de linguagens distintas, ou, lembrando o próprio Bergman (2011), de instrumentos musicais específicos, nascem evidências que apontam para uma concepção particular de incomunicabilidade; uma que considera universos íntimos desinteressados por zonas de intersecção.

REFERÊNCIAS

- ATRAVÉS DE UM ESPELHO. Direção: Ingmar Bergman. Intérpretes: Harriet Anderson; Gunnar Björnstrand; Max von Sydow; Lars Passgard. Roteiro: Ingmar Bergman. Estocolmo: Svensk Filmindustri, 1961. 1 Blu-ray (90 min), p&b.
- BERGMAN, Ingmar. **Image: my life in film**. Nova Iorque: Arcade Publishing, 2011.
- BORDWELL, David. **Figures traced in light** – on cinematic staging. Berkeley: University of California Press, 2005.
- MCKEE, Robert. **Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting**. Nova Iorque: Harper-Collins, 1997.
- NAREMORE, James. **Acting in Cinema**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of Prose**. Translated by Benjamin Sher. Nova Jérsei: Dalkey Archive Press, 1991.
- THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor - Neoformalist Film Analysis**. New Jersey: Princeton University Press, 1988.